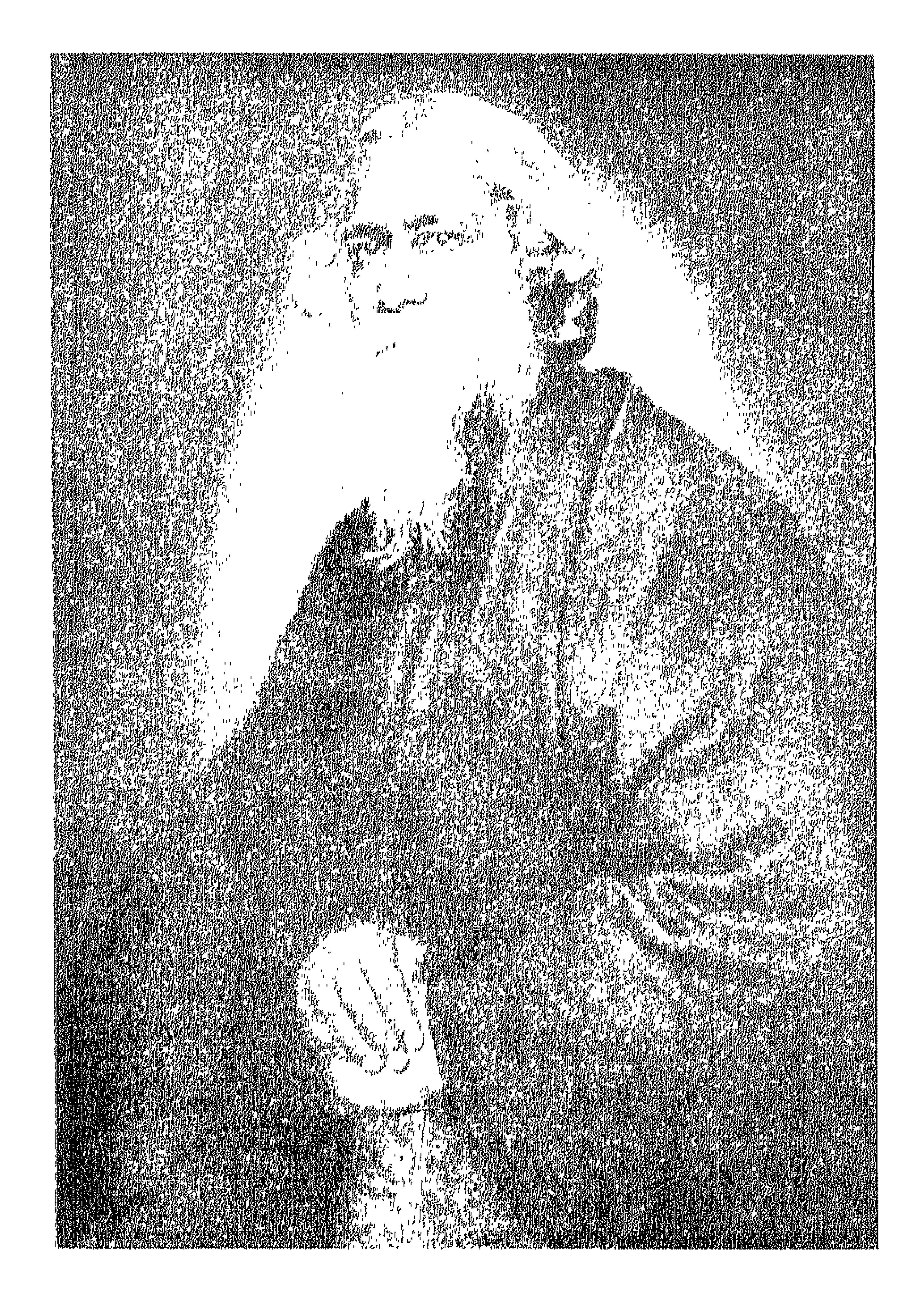
طاغور

في الذكرى المئوية لميلاده

١٩٦١

اهداءات ٢٠٠١

الأستاذ الدكتور / عبد الفتاح منصور



الشاعر رابندرانات طاغور

طاغور

في الذكرى المئوية لميلاده

١٩٦١

طاغور

في الذكرى المئوية لميلاده

١٩٦١

مقالات عن طاغور

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

بقلم

الأستاذ السيد محمد يوسف

وزير التربية والتعليم

تحتفل الجمهورية العربية المتحدة فى هذه الأيام بذكرى عبقرى من عباقرة الشرق الذين جاهدوا لتحرير أوطانه ورفع منارته والذين بذلوا حياتهم فى سبيل إعلاء شأنه وإحياء أمجاده وتقاليده الرفيعة — ذلك العبقرى هو رابندرانات طاغور شاعر الهند الملهم الذى ملأ أرضها بأغانيه الساحرة التى استهوت أسماع ملايين البشر فى الشرق والغرب ، وأترع وادى الكنج بحكمته حتى امتلأت بها صدور مواطنيه فاتقدت نفوسهم حماسة لدعوته فهبوا فى انتفاضة قوية يحققون ذواتهم وينفضون الغبار عن تراثهم المجيد ليستردوا لشعبهم ذى التاريخ الحافل والتقاليد الرفيعة العتيدة مقوماته الأصيلة ويطردوا المستعمر من أرضهم ويحرروا بلادهم بالعمل الجاد والسعى الدائب .

ووزارة التربية والتعليم حين تسهم فى إحياء هذه الذكرى بإصدار هذا الكتاب الذى يضم بحوثاً ومقالات عن نواحى عبقرية طاغور بأقلام الصفوة من مفكرى الجمهورية العربية المتحـــدة وأساتذتها إنما تشارك فى تمجيد علم من أعلام التربية والتعليم فى الشرق كان له فضل المبادأة بوضع أسس التربية القومية التى تقوم على إعلاء اللغة القومية والعناية بها وجعلها فى مكان الصدارة باعتبارها وحدها التى يمكن عن طريقها أن يحصل المتعلم على الشخصية الإنسانية المتوازنة النمو . وقد كان طاغور من أول المؤمنين بحاجة الطفل إلى الحرية وإلى النمو فى بيئته الاجتماعية والثقافية، ومن أول المنادين بإشراك المتعلم إيجابياً فى التعلم وبضرورة تنشئته على الإيمان بالصدق والخير والجمال، بل ومن أول المناصرين للتربية الأساسية التى تقوم على الجمع بين العمل والتعلم .

ولم يكن طاغور صاحب مذهب فى التربية فحسب بل كان رجلا عملياً أخذ نفسه بتحقيق نظرياته فى حقل التربية فأنشأ مدرسته المشهورة فى سانتنكتان « Santiniketan » حيث أجرى تجاربه النفيسة فى عالم التربية والتعليم ، كما أنشأ مدارس وسط الغابات وهى التى أطلق عليها « Tapevana Ashramas » وأخيراً توج طاغور معاهد التربية والتعليم التى أنشأها بإقامة جامعة « فسوا باراتى Viswa Bharati » وهى جامعة دولية تجمع بين أهم ما يؤثر عن قيم الشرق وقيم الغرب وجمع فيها أقساماً مختلفة للدراسات الصينية والهندية والثقافة الإسلامية ، وفتح أبوابها لجميع الطلاب من جميع أنحاء العالم ، وجعل شعارها : « هنا يلتقى العالم فى صعيد واحد » ، وقد قصد بذلك أن يضع نواة للتعايش السلمى بين الشعوب وأن يقود العالم بجامعته هذه نحو الحب والإخاء والسلام .

من أجل هذه المبادىء التربوية وحدها يستحق طاغور الخلود والمجد ، ولكنه كان نسيج وحده فى العبقرية فقد تفرد فى جوانب كثيرة أخرى وهتف باسمه على أنه أعظم من أنجبت الهند من الشعراء وبزغ نجمه فى الكتابة

القصصية واحتل مكان الصدارة صحفياً لامعاً ومتحدثاً جذاباً وخطيباً مفوهاً وموسيقياً موهوباً ووطنياً طموحاً ورساماً بارعاً ، واستحقت هذه المواهب الإنسانية النادرة أن يكرمها العالم فى الشرق والغرب وأن يكلل من أجلها رأس طاغور بأكاليل النصر فمنح جائزة نوبل للآداب فى عام ١٩١٣ وأطلق عليه المهاتما غاندى « حارس الهند الأعظم » ووصفه البانديت نهرو بأنه « إنسانى الهند الأعظم » .

هذا الرائد من رواد الإنسانية الذى آمن بقوميته وبالشرق ، والذى آمن بالحرية والعدالة الإنسانية وبحق الشعوب جميعاً فى التحرر والعدالة الاجتماعية ، من حقه علينا أن نقدمه فى ذكراه المئوية إلى شبابنا من الجيل الصاعد ونوجه أنظارهم إلى مؤلفاته وأعماله ليقرءوا فيها آمالهم وليتخذوا منها نبراساً يستضيئون به فى جهادهم من أجل الحرية والعدالة الاجتماعية والسلام .

والله ولى التوفيق ؟

السيد محمد يوسف

الدكتور محمد مهدي علام

رابندرانات طاغور

[٦ مايو ١٨٦١ – ٧ أغسطس ١٩٤١]

ثمانون سنة من الأدب والفن

رابندرانات طاغور

[٦ مايو ١٨٦١ – ٧ أغسطس ١٩٤١]

ثمانون سنة من الأدب والفن

فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين تعاصر فى شبه القارة الهندية ثلاثة من المصلحين الذين كانت لهم آثار بعيدة فى الحياة الروحية والسياسية والفنية فى شبه القارة ومصيرها ، كما سعدت بآرائهم وكتاباتهم بلاد كثيرة فى الشرق والغرب . هؤلاء الثلاثة الكرام هم محمد إقبال ، والمهاتما غاندى ، ورابندرانات طاغور .

وفى هذا العيد المئوى لميلاد طاغور تحتفل الهند ، وتحتفل معها الجمهورية العربية المتحدة ، كما تحتفل عشرات الدول فى أنحاء العالم بذكرى واحد من هؤلاء الثلاثة الكرام : رجل حشدت له عبقريته فى ثمانين سنة ألواناً من النشاط الأدبى والفنى قلما تحقق لرجل واحد . فقد كان طاغور موهوباً فى عقله ، وفى عاطفته ، وفى لسانه ، وفى يده . كان موهوباً فى عقله ، فكان مفكراً حصيفاً عميقاً ، وكان مربياً مجدداً ؛ وكان موهوباً فى عاطفته ، فكان شاعراً معبراً رقيقاً ، وموسيقاراً عذب الألحان ؛ وكان موهوباً فى لسانه ، فكان خطيباً بارعاً طليقاً ، كما كان متحدثاً رائعاً أنيقاً ؛ وكان موهوباً فى يده ، فأخرج لوحات مصورة من أبدع ما أخرجت يد الفنانين العباقرة . فهذا رجل قد جمع الله فيه الأدب ، والفن ، والشعر ، والكتابة ، والخطابة ، والتربية ، والموسيقى ، والرسم ، وقد سخرها جميعها فى خدمة الحق والخير والجمال والإنسانية .

وليس من إنصافه أن أدعي أن هذه المقالة ستكون ترجمة لحياته ، مهما طالت المقالة ، ومهما قصرت الترجمة ؛ ولكن مما يخفف عبئي أن الكتاب الذي ستنشر فيه ، سيشتمل على مقالات أخرى تختص كل واحدة منها بناحية من نواحي طاغور . وحسبي هنا أن أمر في حياة هذا الرجل العظيم في رحلة سريعة أقف فيها بضع وقفات أتحدث فيها عن بعض نزعاته الفنية ، وآرائه العامة ، مرتبطة بأهم الأحداث التي وقعت له في حياته .

ولد رابندرانات في كلكتا في ٦ مايو سنة ١٨٦١ ، وكان أصغر أولاد ماهاراشي ديفيندرانات طاغور ، وحفيد الأمير دوار كاندات طاغور . وكان لكل من أبيه وجده صلة قوية بالتعاليم الروحية والدينية ، وكان لهما ثراء واسع ومنزلة اجتماعية رفيعة في بلاد كان نظام الطبقات يسود فيها .

وتعلم رابندرانات في بيت أبيه على أيدي مدرسين خاصين ، فحرم وهو في طفولته أهم متعة للطفل ، وهي اختلاطه بلداته ، وتفاعله معهم عقلياً وروحياً واجتماعياً . وقد حولته هذه العزلة إلى تأمل في الطبيعة حوله ، فكان يتحدث إليها وتتحدث إليه ، في أشجارها ، وأزهارها ، ومياهها ، وجبالها ، وسمائها ، وكواكبها ، فكان له من هذا كله نواة التأمل ، والخيال ، والشعور بالجمال وطهر الطبيعة وحنانها .

وأرسله أبوه سنة ١٨٧٧ ، وهو بعد في السادسة عشرة من عمره ، إلى إنجلترة ليتعلم القانون ، وقد سافر في صحبة أخيه الأكبر ساتيندرانات وزوجته ، وأقام معهما مدة في مدينة بريتون ، ثم سافر إلى لندن ، ولكنه بدلا من أن يتفرغ لدراسة القانون عكف على قراءة شكسبير ، وملتون ، وبيرون ، وغيرهم من أدباء الإنجليز ، كما قرأ عن أدباء ألمانيا وفرنسا . غير أن إقامته في إنجلترة لم تدم طويلا ، فعاد إلى الهند . وقد أراد والده أن يبعثه إلى إنجلترة مرة ثانية ، ففي سنة ١٨٨٤ أرسله مع أحد أقربائه ، وركبا السفينة

من كلكتا ، ولكن شاء القدر أن يصيب هذا القريب دوار البحر إصابة شديدة اضطرته إلى مغادرة السفينة فى مدراس ، فغادرها معه طاغور وعاد إلى بيته .

وقد تفتحت مواهبه الأدبية ، وهو فى باكورة شبابه ، فكان يكتب فى المجلات البنغالية . ولم يكن المثقفون فى الهند يومئذ يعرفون شيئاً عن الأدب الغربى سوى الأدب الإنجليزى ، فكتب لهم طاغور عن جوته ، ودانتى ، وپترارخ ، وڤيكتور هوجو ، وغيرهم من أدباء أوربا .

وكأنما أثرت فى نفسه الطريقة التى اتبعت فى تعليمه وهو طفل ، فأراد أن يعوض نفسه منها ، فأنشأ مدرسة سانتينيكيتان فى سنة ١٩٠١ فى بُلپور على بعد ٩٣ ميلا من كلكتا ، وهى مدرسة تطورت مع الأيام إلى معهد هام من معاهد التعليم . ولم يكن يسير فى هذه المدرسة على الطرق التقليدية فى التربية ، بل استحدث فيها طرقاً جديدة ، لم يكن يقرها المربون فى عصره ، ولكنها كسبت فيما بعد أنصاراً .

وفى العقد الأول من القرن العشرين كان شعره يجد طريقه إلى أوربا فى صورة ترجمات إنجليزية ؛ وقد بلغت شهرته الشعرية يومئذ مبلغاً أكسبه فى سنة ١٩١٣ جائزة نوبل للأدب ، وكانت قيمتها المادية يومئذ ثمانية آلاف جنيه ، فأنفقها كلها على مدرسته .

ولئن كانت عبقرية طاغور قد تفتحت فى مهد من العزلة فى أثناء طفولته ، لقد كان من الضرورى أن تنمو وتترعرع فى مجال فسيح من الحياة ، هى الدنيا بأجمعها ، فقد قام طاغور بعدة رحلات طويلة فى القارات الأربع ، فى أوربا وآسيا وإفريقية وأمريكا . زار كندا ، والولايات المتحدة ، وإنجلترة وفرنسا ، وألمانيا ، والنمسا ، والمجر ، وسويسرة ، وإيطاليا ، وتشيكوسلوفاكيا وهولنده ، والدنمرك ، والسويد ، والنرويج ، ويوغوسلافيا ، وبلغاريا ، ورومانيا ، ومصر ، واليونان ، وتركيا ، والملايو ، والصين ، واليابان ،

والهند الصينية ، وتكررت زياراته لبعض هذه البلاد . وكانت كلها زيارات تبعث فيه الملاحظة ، وتثير فيه العواطف الشعرية ، وتطوّر فيه أفكاره عن الدنيا عامة ، وعن علاقة الغرب بالشرق خاصة .

*

لقد كان له رأى فى الإنسانية ، وفى القومية ، أغضب بعض معاصريه ، ولكنه كان على كل حال مخلصاً فى رأيه ، ولذلك لم يتردد فى تعديله حينما أشرقت عليه الحقيقة بنورها الوضاح . فمثلا على الرغم من عطفه على الحضارة الغربية ، ورغبته فى المواءمة بينها وبين الحياة فى الهند ، مما كان يثير عليه أحياناً نقد المدافعين عن القومية الهندية ، والداعين إلى مقاطعة البضائع الإنجليزية ، قد أدرك فى كثير من كتاباته حقيقة العلاقة بين الغرب والشرق ، وأنها علاقة استغلال واستعمار ، وأنه لا بد للشرق أن ينهض مستقلا متحرراً من قيود الاستعمار الغربى . فمرة يكتب : « إن فجر اليقظة فى آسيا قد سطعت أشعته الأولى ، فأنارت الشرق ، وإن الوهج اللامع فى قمم جبالها لدليل على قرب انبلاج النهار فيها . »

ويقول فى كتابه « الوحدة الخلاقة »[1] :

« إن الشرق فى انتظار أن تفهمه شعوب الغرب ، ليس فقط ليؤدى للعالم ما لديه من خير وحق ، بل كذلك لكى يثق برسالته فى الحياة . إن تاريخ الهند يحدثنا أنه عند ما التقى المسلمون بالهندوكيين أخرجت الهند « أكبر » ، الذى كان هدفه توحيد القلوب والمثل العليا ، ولقد كان لهذا الهدف حماسة يشبه الحماس الدينى ، وكان له من النتائج الكبيرة ما تحقق حتى فى أيام حياة « أكبر » نفسه . غير أن الحقيقة الثابتة هى أن العقل الغربى ، بعد مرور قرون من اتصاله بالشرق ، لم ينجح فى إنشاء مثل أعلى تحمّيه الحماسة ، وتحركه المروءة ، ليحقق لهذا الجيل حياته . إن الغرب يقيم فى كل مكان أسواراً شائكة للفصل بينه وبين

---

(١) The Crative Unity, London, 1922, P. 103-9.

الشرق ، ويضحى بالأرواح البشرية فى سبيل مصالحه القومية . بل إنه أذكى نار الحقد والحسد بين الشعوب الغربية نفسها ، فهى تتقاتل على الغنائم ، وتفاخر بوحشيتها التى تتحفز بها لافتراس بعضها بعضاً . »

« إننى أتكلم ، فى مرارة وألم ، عن القوى المتجمعة فى الغرب لقيادة سفينة الحضارة ، إن الذى يحركها هو العواطف لا المثل العليا . . . إن الوقت قد حان لتدرك أوربا أن التطفل القهرى الذى تزاوله فى القارتين الكبيرتين (آسيا وإفريقية) ، أكبر قارتين فى العالم ، لا بد أنه سيؤدى بها إلى انحطاط وتدهور أخلاقى . »

« ولأضرب المثل الآتى على ما أقول : فهذه نبذة من الفصل الأخير من كتاب « من مدينة الكاب إلى القاهرة » لكاتبيه جورجان وشارب[1] وهما كاتبان لهما قدرة على نشر مذهبهما ، بالإقناع النظرى والعملى . فهما حين يتحدثان عن الرجل الإفريقى ، يتحدثان بصراحة ، فيقولان مثلا : لقد سرقنا أرضه ، وعلينا الآن أن نسرق أعضاءه . وهاتان الجملتان اللتان يشع أسلوبهما بالبشر الذى يفعم قلب قائلهما ، تتضحان اتضاحاً أجلى فى العبارة التالية التى يمليها احتشام هزيل لضمير مقبور ، وهى « العمل الإجبارى أو السخرة » بدلا من الكلمة الصريحة « الرق » ، كما هو الشأن مع السياسى المعاصر الذى تملى عليه لباقته استعمال كلمة « توصية » بدلا من كلمة « إنذار » . ويواصل الكاتبان كلامهما قائلين : إن العمل الإجبارى فى إفريقية هو النتيجة الحتمية لاحتلالنا لها ، وهذا أمر محزن ، ولكنه واقع تاريخى . فليس أمامنا إلا أحد أمرين : إما أن نتخلى عن القارة من الوجهة التجارية ، وإما أن نلزم الرجل الإفريقى بأن يعمل . ولن يغير هذه الحقيقة أن يوجه الطعن إلى أولئك الذين يثبتون أنه لا مفر من أحد هذين البديلين . »

---

(١) "From the Cape to Cairo" by Corgan and Sharp.

وهو كتاب كتبه هذان المؤلفان على إثر رحلة قاما بها بالسيارات من جنوب إفريقية إلى شمالها عقب الحرب العالمية الأولى .

« ويعترف هذان المؤلفان بأن أسفارهما المترامية فى أنحاء العالم لا تسمح لهما بأن يقروا أن المدنية الغربية تعود بالخير على أبناء البلاد المستعمرة . »

ويعلق طاغور على هذه الاعترافات الرهيبة بقوله : « إننا حين نتدبر هذا الاتجاه يتضح لنا الاضطراب الفكرى الذى وقع فيه الشاعر الإنجليزى كپلنج حين قال : إن الشرق شرق ، والغرب غرب ، ولن يلتقيا . نعم إنهما حتى الآن لم يبد أنهما على وشك الاقتراب ، ولكن السبب فى ذلك أن الغرب لم يرسل ناحيته الإنسانية لتقابل الرجل الذى فى الشرق ، وإنما أرسل إليه الآلة . وينبغى بناء على ذلك أن نغير شعر كبلنج ليكون :

« الرجل رجل ، والآلة آلة ، ولن يلتقى الرجل والآلة . »

ولطاغور وقفتان أخريان تدلان على أنه ، على الرغم من حبه وسعيه لالتقاء الغرب بالشرق ، لم يكن بهاء الغرب يبهر عينيه فيحجب عنهما جرائم الغرب .

ففى سنة ١٩١٥ كان ملك إنجلترة قد منحه لقب « سير » وقد قبله يومئذ ، ولكنه تنحى عنه ورده إلى المنعم به فى سنة ١٩١٩ احتجاجاً على فظائع الإنجليز فى قمع ثورة البنجاب . وقد كتب يومئذ إلى نائب الملك فى الهند ، اللورد تشلمزفورد ، الخطاب التاريخى الذى نترجمه فيما يلى [1] :

« يا صاحب السعادة ،

« إن فظاعة الإجراءات التى اتخذتها حكومة البنجاب فى إخماد بعض الاضطرابات المحلية قد أبرزت لعقولنا ، بصورة مروعة ، مبلغ ما وصلنا إليه من التعاسة فى ظل الحكم البريطانى للهند . إن القسوة البالغة للعقوبة التى أنزلت بالأهالى التعساء ، وطريقة تنفيذ هذه العقوبة ، قد أقنعتنا بأنه ليس لها مثيل فى تاريخ الحكومات المتحضرة ، إذا استثنينا بعض عقوبات أخرى فادحة ،

---

(١) ص ٢٠٧ – ٢٠٨ من كتاب :
Rabindranath Tagore, by V. Lesny.

منذ عهد قريب أو منذ عهد بعيد . وإذا عرفنا أن هذه المعاملة قد ألحقتها بأناس عزل لا سلاح لهم ولا حول ولا قوة ، سلطة فى يدها أفظع وسائل الإهلاك للأنفس البشرية ، لم يكن ثمة مفر من إعلاننا أن هذا عمل لا يجد له أى مبرر سياسى فضلا عن أن يستند إلى سند أخلاقى . إن الإهانات والآلام التى نزلت بإخواننا فى البنجاب قد تسربت أنباؤها خلال الصمت المكمم ، فوصلت إلى كل ركن فى الهند ، ومع ذلك فقد تجاهل حكامنا ما اضطربت به قلوب أمتنا من الشعور بالسخط الفادح على تلك الإهانات ، بل لعل حكامنا يهنئون أنفسهم على أنهم قد لقنونا ما يتصورون أنه درس مفيد . إن هذا الاستهتار قد قوبل بالإطراء من أقلام الصحافة الإنجليزية فى الهند،وهى أقلام بلغت بها الوحشية فى بعض الحالات أن اتخذت مما حل بنا من العذاب موضوعات للهو والتسلية ، دون أن توجه إليها السلطة الحاكمة أقل تحذير أو تنبيه ؛ فى حين أنها قد كتمت فى قسوة كل صيحة ألم أو كلمة نقد ، كان يمكن أن تصدر عن الصحف التى تنطق باسم الشعب الذى نزل به التنكيل ، والتى تعلم أن نداءاتنا قد نزلت على أذن صماء ، وأن شهوة الانتقام قد أعمت بصيرة حكومتنا التى كان فى يدها أن تصطنع السماحة ، بما لها من قوة مادية وعرف أخلاقى .

وإن أقل ما أستطيع أن أؤديه لوطنى هو أن أتحمل جميع التبعات التى تترتب على رفع صوتى بالاحتجاج باسم الملايين من أبناء وطنى الذين أذهلهم ذعر الإرهاب فأخرس ألسنتهم . لقد جاء اليوم الذى أصبحت فيه أوسمة الشرف تجعل شعورنا بالعار فادحاً فاضحاً ، حين يتجسم التناقض بحمل هذه الأوسمة وحمل الإهانة فى وقت واحد . وأنا أحب أن أقف ، مجرداً من كل امتياز خاص ، إلى جانب أبناء وطنى ،الذين تعرضهم وصمة الزعم بأنهم من سقط المتاع ،لاحتمال إهانات لا تليق ببنى الإنسان .

وهذه هى الأسباب التى دفعتنى متألماً أن أطلب إلى سعادتكم،مع الاحترام اللائق والأسف ، أن تعفونى من حمل لقب « سير » الذى كان لى شرف

قبوله من جلالة الملك عن يد سلفكم،الذى ما زلت أكن له عظيم الإعجاب بمكارم أخلاقه . »

وكأنما عبر طاغور عن شعوره هذا ــ فيما يجلبه من السخرية حمل وسام الشرف الذى تقدمه إليه اليد التى تنزل الدمار ببنى وطنه ــ حين قال قصيدته الآتية[1] :

« إنها لا تزينى إلا لتسخر منى ، هذه السلسلة الثمينة التى تخصنى .
إنها لتؤلمنى حين تطوق عنقى ، وإنها لتخنقنى حين أحاول نزعها .
إنها تتشبث بعنقى ، وتخرس أغنياتى .
إن أمكننى أن أهبها يدك ، يا رب ، فقد أنجو :

خذها منى ، وعوضاً عنها ، شدنى إليك بإكليل ، فأنا أخجل أن أمثل أمامك ، وفى عنقى هذه السلسلة الثمينة . »

وفى سنة ١٩٣٤ كتب الأستاذ جلبرت مرى خطاباً مفتوحاً إلى طاغور يطلب منه التعاون معه فى إنشاء جمعية للمفكرين والمؤلفين ، تعمل على إنقاذ الحضارة ، وإزاحة سوء التفاهم فى المحيط الدولى . فأجابه طاغور بمقال عنوانه « الشرق والغرب »[2] قال فيه إن هناك فرقاً بين الغرب والشرق : فالغرب يعجب بقوة الإنسان ، على حين أن الشرق يحترم روحانيته . وإذا كان هو نفسه (أى طاغور) يذم أحياناً بعض الآلات فإنه لا يذم العلم الذى اخترع تلك الآلات ، بل يذم سوء استخدام الغرب للآلات . فلا يجوز للإنسان أن يسمح للآلات أن تحوله إلى آلة ، بل عليه أن يخضع الآلات لخدمة أغراضه .

(١) من كتاب جنى الثمار
(٢) East and West, London, 1934.

وفى هذه المقالة يتهم طاغور الغرب بأنه فاقد الضمير فى معاملاته السياسية والتجارية مع الشرق : فالعلاقة الوحيدة الواضحة يومئذ بين أوربا وآسيا هى استغلال أوربا لآسيا . لقد تطلعت آسيا فى الماضى إلى أوربا ، وعلقت عليها آمالا ، مترقبة منها أن تنادى بحرية العالم . ولكن أوربا بدلا من ذلك بنت فى آسيا وإفريقية مخازن لتجارتها ، وثكنات لجنودها ، ولم تعر العلاقات الإنسانية أى اهتمام .

وبعد فأفضل ما توصف به حياة طاغور هو ما وصفها به فى شعره فى ثلاث مقطوعات نترجمها فيما يلى . ففى إحداها يصف حياته فى شبابه ، وفى الثانية يصف نفسه وقد أدرك أسرار الحياة ، وفى الثالثة يصف فلسفته فى الحياة فى ألا يكون مستمتعاً بها فقط ، بل فى أن يكون واهباً لها من ذات نفسه ليجلب السعادة لغيره .

فيقول فى وصف شبابه[1] :

كانت حياتى فى الشباب يسيرة ... أمشى على قدمىّ دون مساعد :
يأتى الصباح ، فأنبرى متراكضاً ... فى حلبة للسبق دون تقاعد ؛
وإذا بكيت فليس دمعى ساخناً ، ... وإذا ضحكت فليس ضحك الحاقد ،
وإذا نطقت نطقت دون مرارة ... تؤذى حرارتها شعور الجاحد .
ولقد أقطب حين يفجؤنى أسى ، ... فيزول تقطيبى كطيف شارد .
هذى حياتى كان يملأ جوها ... نورُ السعادة كالشعاع الصاعد ؛
فإذا طريقى يلتوى ، وإذا أنا ... فى مفرق الطرقات أنشد رائدى :
يُسْرُ الحياة قد انقضى بجماله ، ... واليوم أثقلت الحياةَ شدائدى .

(١) ص ٧٧ Rabindranath Tagore, by V. Lesny.

ويقول فى وصف شعوره بالمسئولية ، واستعداده لتقديم حياته خدمة لوطنه[1] :

وقفتُ عــلى الحياة ، وما احتوته من الأسرار دنيــانا الرحيبه ،
فجانبتُ المخــاوف وانطــوائى على نفسى ، فلست أخاف ريبه :
فــفى عنــقى لجيــلى واجبات أؤديهــا ولو كانت رهيبــه .
وهأنــذا لأرض الهنــد أجثــو خشوعاً فوق تربتهــا الحبيبه ،
أقول : دمى فدى لك يا بلادى ، ومن بذل الدما أوفى نصيبــه .

وتصوّر القصيدة الآتية حياة طاغور أصدق تصوير[2] :

لست أهوى الموت فى هذى الحياة وهى تزهى بجمال الكائنات :
أنا أبغى العيش تحت الشمس ، فى وسط الناس ، وبين الزهَرات ،
أنا أرجــو لى مكانــاً آمنــاً فى القلوب الصافيات الآمنات .
إن هــذى الأرض فيها رغــد وشقاء ، بــين أوّاب وآت :
إن تَجُدْ يوماً بوصل ، فغــداً تُتبع الوصل بتفريق الشتات ،
ولقــد تجلب يوما ضحكــا ، ثم ترويــه بفيض العَــبرات .
فلأشيّــد لى بهــا داراً ، إذا مت كانت أثرا فى الخالدات :
أبعث الشعــر نشيــدا منعشــا لنفوس ريّها فى الأغنيات ؛
وأبكيّــه حــزينــا ، آسيــا لجراح من أنــين الزفــرات .
فإذا لم أستطع هــذا ، فهــل من سبيــل لبقائى فى الحيــاة ؟
أنــظم الزهــر قصيدا لــكمُ فى صباحى ومســائى وسُباتى :
فاقطفوا زهــرى بوجه باسم ، وإذا الزهر ذوى فى الذاويــات
فانبذوه ، أنا فى الحالين راضٍ ، إن هــذا مذهبى بين لِــداتى .

(١) الكتاب السابق ص ٧٨

(٢) الكتاب السابق ص ٦٧ — ٦٨

وهكذا عاش طاغور وفياً لمذهبه هذا : ينظم الشعر ، ويكتب القصة والمسرحية ، ويصور اللوحات ، ويلحن الأناشيد ، ويحب وطنه ، ويعطف على الإنسانية ، ويغضب من عدوه ، ويتسامح معه . فكان صديقاً للناس جميعاً .

مهدي علام

الدكتور زكي نجيب محمود

الفلسفة الدينية والتصوف عند طاغور

الفلسفة الدينية والتصوف عند طاغور

— ١ —

العقيدة الدينية التي يدين بها رابندرانات طاغور هي — كما أسماها هو — عقيدة شاعر ، لم يأخذها عن كتاب ولم يسمعها من رسول ، لكنه استلهم فيها وجدانه واستوحى خبرته الواعية ؛ وخلاصتها أن « الإنسان الأزلي » هو نفسه الله الذي حقت على أفراد الناس عبادته ؛ والمقصود بالإنسان الأزلي هو فكرة الإنسانية التي تمثلت في هذا وهذا وذلك من الأفراد ، فهؤلاء الأفراد فانون والإنسانية باقية ، وهؤلاء الأفراد حادثون يحيون حيناً ثم يطويهم الموت ، والإنسانية أزلية منذ القدم لا أول لها في الزمان ولا آخر ؛ وهؤلاء الأفراد يختلفون ويتقاتلون ويتحاسدون ويتناحرون والإنسان الأزلي الأبدي واحد لا كثرة فيه ولا تباين ، وهؤلاء الأفراد تدفعهم شهواتهم هنا وتجذبهم غرائزهم الدنيا هناك ، أما الإنسان الخالد فلا شهوة فيه ولا غريزة ، إنما هو مستقر هادئ ساكن عاقل حكيم ؛ فماذا يدعو الأفراد إلى إخاء أكثر من أن يعلموا أنهم جميعاً — على اختلافاتهم الظاهرة — ملتقون هناك عند الأب الكبير وحدة واحدة لا تشقق فيها ولا تمزق ؟

والفرق بين الفرد المتغير والإنسان الخالد الباقي هو نفسه الفرق بين النفس والروح ، فالأولى هي السطح المضطرب والثانية هي الأعماق الصامدة ؛ والأولى هي مجال الاختلاف والكثرة ، والثانية هي مركز الالتقاء والوحدة ؛ ولطالما تبزغ الروح من أعماقها فتوجه هذا الفرد أو ذاك توجيهاً يناقض التوافه

التى تمليها عليه نوازع حياته اليومية ، ويقلب خطط رغباته الأنانية رأساً على عقب ، فإذا هو يعمل لصالح المجموع لا لصالح نفسه ، وإذا هو ينطق بلسان الكل ويعبر عن روح الكل ولا ينطق بلسان نفسه ولا يعبر عن ذات نفسه ؛ وها هنا قد يتساءل هو ويتساءل الناس معه : أنّى له هذه القوة الدافعة التى لا يقوى على صدها ، والتى يضطر إلى خدمتها بغض النظر عن صوالحه هو العاجلة ، حتى ليموت مضحياً بحياته الفردية كلها لتبقى هى وترضى ؟ إنها هى الروح الكلية الخالدة التى ما جئنا أفراداً إلا لتحقيق أهدافها ، وعندئذ لا يكون فرق بين فرد وفرد ، وتنمحى الفوارق الجنسية واللونية جميعاً ، ونصبح جميعاً جنوداً مجندة لها ؛ تدعو من تشاء لحمل رسالتها — رسالة الحق والخير والجمال — فيحملها راضياً أو مكرهاً ، لا ابتغاء مرضاة نفسه ، بل استجابة لنداء ما يستحيل رد ندائها : روح الإنسانية جمعاء .

كانت الخطوة الأولى نحو أن تنكشف هذه الحقيقة لطاغور هى شعور الألفة بينه وبين الطبيعة ؛ وهو لا يعنى بالطبيعة هنا تلك الطبيعة التى نتصل بها عن طريق أبداننا اتصالا نستمد منه معارفنا عن هـذه الظاهرة من ظواهرها أوتلك ، بل يعنى بالطبيعة جوانبها التى تحقق ذواتنا وتخصب حياتنا وتحرك خيالنا بما فيها من صور وألوان وأصوات وحركات جاءت كلها متناغمة متجاوبة فى نشيد واحد ؛ كلا ، إنها ليست الطبيعة التى نجردها فى رموز رياضية ليعالجها العلم فى صيغ ومعادلات ، حتى تختفى الطبيعة فى لبها وصميمها وراء ما تقدمه للعلم من شواهد على وجودها وعلى حقيقتها ، بل الطبيعة المقصودة هنا هى التى يمس الإنسان صميمها بصميمه وروحها بروحه فيكون جزءاً منها وتكون جزءاً منه .

لا ، بل إننا لنتخذ من العلم ذاته شاهداً على صدق ما نقوله من أن وراء أنفس الأفراد روحاً إنسانية شاملة ؛ وذلك أن رجال العلم ينبئوننا بأن معيار علمهم هو « الحق » ، والحق يختلف عن الخير وعن الجمال فى أن هذين يتوقفان على ميل ذاتى عند الإنسان ، فالخير خير لأن الإنسان يراه خيراً وكان

يمكن ألا يراه كذلك ، والجمال جمال لأن الإنسان يراه جمالا وكان يمكن ألا يراه كذلك ، وأما الحق فهو حق لأن الإنسان مرغم على قبوله ولا دخل لأهوائه فيه ، فبينما الخير والجمال نابعان من داخل الإنسان ، ترى الحق يفرض نفسه عليه فرضاً لا حيلة له فيه ؛ وتسأل رجال العلم قائلا : وكيف نتصور الحق مستقلا عن العقل الإنسانى ؟ فيجيبونك بأن هذه حقيقة قد تثير العجب وتستعصى على التعليل ، ولكن هكذا أمرها على كل حال . . . وهنا يتوجه إليهم شاعرنا طاغور بهذا السؤال : أفلا يجوز أن يكون « الحق » الذى هو مستقل عن عقول الأفراد ومفروض عليها من خارجها فرضاً ، أقول أفلا يجوز أن يكون هذا الحق حقاً لأنه صادر عن العقل الكلى العام الذى يشتمل على عقول الأفراد كما يشتمل الأصل على فروعه ؟ لأننا إذا قلنا إن الحق — كما تراه عقولنا — قائم خارج الإنسانية كلها ، فإنما ننقض العلم بقولنا هذا ، لأن العلم لا يسلك فى مدركاته وتصوراته العقلية إلا تلك الحقائق التى هى فى مستطاع الناس أن يعلموها ويفهموها ، وما المنطق إلا أداة التفكير كما اصطنعها الإنسان لنفسه ، وإذن فلا مناص لنا من ربط الصلة بين « الحق » وبين العقل ربطا يجعل الأول معتمداً على الثانى وليس مستقلا عنه ، فإن رأيناه غير معتمد على عقول الأفراد ، حكمنا باعتماده على عقل كلى عام .

إن ظهور الإنسانية الواحدة العامة مشتتة فى أفرادها لا ينفى وحدانيتها ، وتكثُّر العقول فى بنى الإنسان لا ينفى وجود العقل الكلى العام ؛ فليس مما يثير فينا العجب هو أن نقول إن الأجزاء تترابط فى وحدة تضمها ، بل كان العجب ليأخذ بألبابنا لو أننا وجدنا الأجزاء مفككة فرادى لا تجد الرباط الذى يوحدها ؛ فالصلات الرابطة هى من الحقائق الأساسية فى عالم الظواهر الذى نعيش فيه بحواسنا وأجسادنا ، وأجدر بها أن تكون كذلك من الحقائق الأساسية فى عالم العقل والروح ؛ خذ — مثلا — قطعة من الفحم تجد لها خصائصها المميزة المعروفة لنا من حيث هى قطعة من فحم ، ونستخدمها على هذا الأساس فنحقق باستخدامها ما نريد من أغراض ؛ لكن حلل قطعة الفحم

هذه إلى مقوماتها الأولية ، تنقلب لك عدداً كبيراً من إلكترونات وبروتونات ، وبذلك تختفى قطعة الفحم التى عهدناها ذات خصائص معينة محددة ؛ أفيكون لنا من مناص سوى أن نقول إن هذه الوحدات الأولية الكثيرة إنما تستمد حقيقتها لا من حيث هى قائمة مفككة فرادى ، بل من حيث هى متصلة مترابطة فى قطعة الفحم أو فى غيرها من أشياء هذا العالم ؛ وما الخلق إلا فى اندراج الوحدة البسيطة فى الكل المركب ؛ وكذلك قل فى العالم الروحانى الذى يتحقق بإنكار الذوات المقررة وطيها تحت الذات الواحدة الشاملة ، وإن يكن الأمر هنا أعسر منه فى الأشياء الطبيعية ، لأن الوحدات المفردة فى حالة الإنسان — على خلاف ما نراه فى وحدات الأشياء الطبيعية — ذات ذكاء وذات إرادة ، قد يعصيان عملية التوحيد ، ولا بد لها من رياضة وتدريب حتى ينصاعا إلى الروح الكلى فتنطوى الأفراد فى أصلها العام .

لقد جاء فى آية من « اليوپانشاد » أن وحدة عليا تضم هذا العالم بكل ما فيه من حركة ؛ فيستحيل على الإنسان أن يبلغ سعادته الكبرى إذا هو اقتصر على إشباع شهواته الجشعة ، إنما طريق النشوة الحق فى تجرد الإنسان عن نفسه المفردة ليفنى فى الروح الخالدة — هذا الروح الأسمى الذى تتحد به أنفسنا الفردية فتفنى فى غمرته ، ليس عقلا صرفاً ، بل هو كذلك خيال ، وهو حب ، وهو حكمة ؛ فإذا أحببته أحببت كل الكائنات ، وطعمت لذة التضحية فى سبيل من تحب ؛ وبهذا يصبح الدين الحق حب الإنسان للإنسان ، وتصبح غاية الحياة التى لا غاية وراءها هى فناء الفرد فى سبيل المجموع .

— ٢ —

لم يكد « الإنسان » — وأقصد بهذه الكلمة مجموعة البشر — يتخلص من أعباء معاشه التى كانت تستنفد وقته كله ، بحيث أصبح يعمل حيناً من يومه ويفرغ لنفسه حيناً ، حتى راعه إلغاز هذه النفس التى تضمها الجوانح ، وبدا له فى وضوح جلى أن حقيقة ذاته إنما هى فى علاقاتها التى تربط الذوات

المفردة فى إنسانية واحدة لامتناهية الأطراف ؛ وعندئذ ارتفع الإنسان بعقيدته الدينية من ديانة تستند إلى قوة باطشة تملأ الكون وتتحكم فيه ، إلى ديانة تعتمد على الشخصية الإنسانية وحقيقتها ؛ وكان فى هذا الانتقال توسيع — لا تضييق — من فكرة الإنسان عن اللانهاية .

فلفكرة اللانهاية جانبان : سلبى وإيجابى ؛ أما جانبها السلبى فهو أننا لا نزيد بهذه الفكرة على أن نوسع من آماد الأشياء المتناهية عند حدود معلومة ، فبدل أن نتصور أن أفق الأشياء ينتهى هنا ، نتصور أنه قد امتد حتى انتهى هناك ، ثم امتد حتى انتهى إلى ما وراء ذلك ، فكأن فكرة اللانهاية بهذا المعنى ليست سوى تسويف وإرجاء لمواقع النهايات ؛ بل إن علم عصرنا قد انتهى — فيما يقال — إلى نتيجة عجيبة ، وهى أن عالمنا ذو مكان متناه ، وليس هو بالكون اللامتناهى الذى كنا نظنه ، وفى هذا يقول طاغور إننا بهذا الكشف عن حقيقة الكون المتناهية لا نخسر شيئاً ، فهم إذ يقولون لنا إن الخط المستقيم لا يظل — مع امتداده — خطاً مستقيما ، بل تراه يميل فى انحناء حتى يرتد إلى النقطة التى منها بدأ ؛ يقولون لنا ذلك نتيجة لكون العالم على شكل كرة متناهية المحيط ، فيذكرنا هذا القول بما جاء فى كتب الهندوس المقدسة من أن الكون على شكل بيضة ؛ ومعنى ذلك أنه بالنسبة إلى العقل الإنسانى كون ذو قشرة خارجية كرية محدودة ؛ وتضيف تلك الكتب المقدسة حقيقة أخرى شبيهة بهذه عن الزمان ، فالزمان — كالمكان — لا يمتد إلى ما لا نهاية ، بل هو أيضاً يرتد آخره إلى أوله ، إذ يسير فى دورات ، كلما انتهت دورة منها بدأت دورة ؛ وبعبارة واضحة ، فإن المكان والزمان كليهما متناهيان ، واللانهاية فيهما معناها العودة إلى بدء جديد .

لكن إن كان لفكرة اللامتناهى هذا المعنى السلبى الذى يجعله متناهياً يتميز بتجدد الحدوث واتساع الآماد ، فلهذه الفكرة معناها الإيجابى كذلك ، الذى يجعل اللانهاية وحدة مطلقة ، لا تضم مقوماتها الكثيرة فى جوفها كما

تنضم كثرة من الأشياء داخل وعاء يحتويها ، بل هي وحدة تضم مقوماتها باكتمال داخلي يشيع في تلك المقومات ويعلو بها عن مستواها الذي تقف عنده وهي فرادى ، كالوحدة التي تضم أجزاء الزهرة في كائن واحد هو الزهرة ، فها هنا يكون جمال الجزء وهو عضو في الكل ، أسمى وأروع من جماله وهو جزء منفرد بذاته ؛ ها هنا ينتقل الجزء في درجات الجمال نقلة لا نهاية لها ؛ فاللانهاية هنا ليست امتداداً في مساحة الرقعة ولا توسيعاً في الأمد ، كلا ولا هي زيادة في المقدار بأي معنى من المعاني الكمية المعروفة ، بل اللانهاية هنا تنصب على الكيف ، إذ تنصب على صفة الانسجام الذي يكون بين أجزاء الزهرة وهي زهرة ، مما يحرك فينا النشوة إلى غير حد معلوم ؛ أو قل — والمعنى واحد — إنه انسجام بين الأجزاء يحرك فينا الحب للشيء الذي تحقق فيه ذلك الانسجام ؛ فلو قلنا إن وحدة الأجزاء قد بلغت حد كمالها ، فقد قلنا بالتالي إن شعورنا بالحب قد بلغ هو الآخر حد كماله ؛ وهكذا يكون « الواحد » اللامتناهي « حباً » لامتناهياً ؛ أعني أنك إذا ما وحدت بين نفسك وبين سائر العالمين ، بلغت من « الحب » أقصى درجاته ؛ نعم إن بين الناس من لا يفهم هذا ، إذ انثلمت عندهم الحاسة الروحانية ، وأصبحوا لا يفهمون لتحقيق ذواتهم إلا معنى واحداً ، هو أن تزداد أملاكهم المادية ، كأنما الزيادة في حقيقة الذات لا تكون إلا بالزيادة الفعلية في رقعة المكان الذي يشغلونه بأنفسهم وبما يملكون ؛ فشوق الإنسان بفطرته إلى ضخامة القدر ، يتحول عند هؤلاء من طموح إلى عظمة النفس إلى جنون نحو ما هو كبير الحجم : لكن تقرير الذات الإنسانية لنفسها تقريراً روحانياً صحيحاً لا يكون أبداً بزيادة الملك سعة وعدداً ، بل إن الحقيقة اللامتناهية في هذا المجال إنما تستقر في شعورنا بالاتحاد مع سوانا ، وذلك بأن نلتمس شعوراً أعمق بكوننا ذوي روابط تربطنا بالآخرين ، فتتسع الذات عندئذ اتساعاً لا شأن له برقعة المكان ، بل هو اتساع في الروح من داخل ، ينتفخ به الفرد الواحد حتى يصبح هو العالم بأسره .

إنه إذا كان للهند طابع عقلي يميزها في وقفتها الدينية من سائر أقطار الأرض في وقفاتها الدينية ، فذلك الطابع هو ما توضحه كلمة « يوجا » ومعناها إحداث الاتحاد بين ما قد كان في ظاهره مفرَّقاً ؛ والاتحاد هنا لا يتحقق معناه المقصود في عالم « الامتلاك » بأن يكون شخص مالكاً لسواه بحيث يتحد المالك والمملوك برباط يضمهما معاً ، بل إن معنى الاتحاد هنا هو اتحاد في عالم « الكينونة » أي أنك إذ تتحد بســواك فإنما « تَكُونه » وتصبح كأنما أنت هو وهو أنت ؛ ألا إن الفارق لبعيد بين أن « تحصِّل » حقيقة ما تحصيل المالك لملكه ، وبين أن تصبح أنت ذاتك تلك الحقيقة ؛ ففي الحالة الأولى هناك اعتراف ضمني باستقلال الطرفين كل منهما عن الآخر ، وفي الحالة الثانية يتم دمج الطرفين في كيان واحد ؛ وعلى هذا الضوء فانظر إلى علاقة الإنسان بالله : فهنالك من يحسبون أن العارف والمعروف يظلان متباعدين ، بل إنهم ليقولون إن للعارف بالله على هذه الصورة المفارقة جزاء خير الجزاء على ما قد حصل من معرفة ، كأنما حافز الإنسان إلى معرفة الله هو ذلك الجزاء الخارجي ، وليس هو نابعاً من طبيعة نفسه ؛ لكن المعرفة بالله التي ننشدها هي تلك التي تتحقق باتحاد الذات العارفة في الله المراد معرفته ، أو بعبارة أخرى ، هي المعرفة التي تتحقق للفرد الواحد من الناس حين يتحد من داخل ذاته بحقيقة « الإنسان » الكلي الخالد ، فيصبح وكأنه الإنسانية كلها مجتمعة ، لا فرد واحد منعزل عن بقية الأفراد .

وليست تتحقق هذه الوحدة بين الإنسان الفرد من جهة وبين ذلك الروح الإنساني العظيم الشامل من جهة أخرى ، عن طريق العقل ، لأن العقل أداة أعدت للعمل في مجال المعاملات الاقتصادية بين الناس وما يجري مجراها من ضروب التعامل ، أو قل إنه أداة أعدت للنظر في عالم الظواهر البادية من حولنا ، والتي في نطاقها نعيش حياتنا العابرة في هذه الدنيا الفانية ؛ لكن هدف « اليوجا » — أو رغبة الاتحاد بالحق الشامل — هو مجاوزة الحدود التي يقيمها العقل ، وكلما استطاع إنسان في لحظات من حياته أن يجاوز حدود هذا

النطاق المضروب من حوله فينفذ إلى ما وراءها ، استشعر فى نفسه نشوة كبرى تدل على أنه قد حطم قيوده وتجرد من حدوده ، ووصل إلى « الحق » الذى هو غاية فى ذاته ولا غاية وراءه ، ومن ثم كانت تلك الفرحة الكبرى .

لقد تصور الإنسان ذات يوم أن اللامتناهى المنشود هو « الضوء » الذى يغمر جنبات الكون ، فعبد مصدره ، وهو الشمس ، وقدس النار التى هى قبس من إلهه المعبود ؛ ثم أحس أن اللامتناهى المنشود هو « الحياة » — والحياة هى نفسها « الزمان » فى جانبه المبدع الخلاق — فقال الإنسان لنفسه عندئذ : إن الوجود كله قد انبثق من الحى ، وما ينفك ينبض بالحياة ؛ ولم يكن يخامره فى هذه العقيدة شك ، لأنه شاعر بسر « الحياة » فى وعيه وشعوره ، فلا وسيط هناك بينه وبين الحياة النابضة فى ثناياه ، فلينظر إليها فى دخيلة نفسه كلما أراد برهاناً ؛ وتلك الحياة المستكنة فيه هى نفسها التى توجهه ، أعنى هى التى تحدد له الأهداف ، وإذن فهى بمثابة الإرادة قد تعضونت فى كائن حى ، وأصبحت معيناً تنبثق منه ضروب النشاط ؛ فلا غرابة أن يستلهم حياة نفسه معنى « الحق » فيراه « حياة » أبدية لا تموت ، فذلك أقرب مورداً ومنالا من أن يستوحى الإنسان معنى « الحق » فى الجوامد الصم التى تملأ الأرض من حوله فيجعل ذلك « الحق » شبيهاً بها فى جمودها الأخرس ؛ ثم عمق الإنسان عمقاً آخر فى أعماق ذاته ، فإذا هو يجد تلك الحياة النابضة فى حناياه ، إنما تبلغ أكمل درجاتها فى لحظات الحب ، وهى لحظات الاتحاد — اتحاد الذات المفردة بالذات الشاملة ، وها هنا حط رحاله واستقر به النوى ، فقد وجد معبوده الحق فى ذات علية يحقق بها ذاته هو كلما اتحد بها فأحبها وأخذته من ذلك النشوة الكبرى . . . إن ديانة الإنسان معناها تحقيقه للامتناهى ، مع اختلاف وجهات نظره فى طبيعة ذلك اللامتناهى على مر الزمان ؛ فقد بدأ رحلته من اللاشخصى وهو « السماء » حيث الضوء وظواهره ، ثم انتقل إلى « الحياة » التى تمثلت فيها قوة الخلق الذاتى فى مجرى الزمن ، ثم انتهى أخيراً إلى تخصيص وتفريد بعد تعميم وتجريد ، وجعل اللامتناهى المنشود « ذاتاً » يعرفها

بالحب ، أعنى بالاتحاد فيها ، فيخرجه هذا الاتحاد بها من قيود الزمان وقيود المكان ؛ وعندئذ لا يخشى موتاً ، ولماذا يخشاه والموت نهاية للذات الفردية المتناهية ، لكنه لا يمس الذات العلية الشاملة الخالدة .

وقد تسألنى : وكيف السبيل إلى تلك الذات الكلية لأتحد معها وأعيش فيها ؟ والجواب هو أن كل فعل تفعله فى سبيل الإنسانية بأسرها لا فى سبيل ذاتك المحدودة ، هو خطوة نحو هدفك المنشود ؛ فاعمل من أجل الجميع تكن فى طريقك نحو « الإنسان » الواحد — أو الإله الواحد على حد سواء ؛ ولسنا نريد بكلمة « الجميع » هنا مجرد جمع من الناس ، وإلا لجاز أن تعمل لقومك دون سائر الأقوام ، بل نريد جميع أفراد البشر من هو كائن منهم ومن عساه أن يكون ؛ ولعل هذا بعينه هو ما أراده بوذا عند ما دعا الناس أن « يحيوا فى اللامتناهى » .

وإنه لما يستوقف النظر أن كبرى الديانات كلها قد جاءت على ألسنة رسل مثلوا بحيواتهم الشخصية حقيقة عظمى لا تبعثر نفسها فى رحاب الكون الفسيح ولا تهبط إلى مدارك الشر ، بل تتركز فى الإنسان وتنشد الخير ؛ كان هؤلاء الرسل جميعاً ينقلون مراكز القوة من الخارج ليضعوها فى ضمير الإنسان من داخل ، ويجعلون الخير الأسمى غير مقتصر على خير يصيب هذا الفرد أو ذاك بصفة خاصة ، بل يعم ليشمل الإنسانية جمعاء ؛ لم يكن رسل الديانات الكبرى — فى الأعم الأغلب — يقصدون إلى صالح أمتهم دون سائر الأمم ، بل كانوا يعلون عن هذه الفوارق الدنيا التى تفرق بين أمة وأمة لينظروا من عل إلى الحقيقة الإنسانية كلها دفعة واحدة وبلمحة واحدة ، فإذا هى كائن واحد أو كالكائن الواحد ؛ فكأنما كان هؤلاء الرسل رسلا من لدن ذلك الكائن الإنسانى الأسمى ليخاطبوا الأفراد الذين ألهتهم شواغل الدنيا عن حقيقة ما بينهم من وحدة ، فراحوا يتنازعون أفراداً وأمماً ؛ فإذا أراد الإنسان الفرد لنفسه خلاصاً من الشر ، فلا خلاص له سوى أن يوطد علاقته « بالإنسان الأعلى » الذى هو أزلى ومقدس ؛ فمهما اختلفت ديانات الناس

فى صور شعائرها وفى طرائق عباداتها ، بل حتى فى تصورها لله — وهى كلها أشياء تتأثر بعوامل العصر وتقاليده السائدة — فهم جميعاً يلتقون إذا ما عمقوا إلى أعماق دياناتهم تلك ، لأنهم سيجدون جانباً مشتركاً هو الاعتقاد فى « موجود » يكون هو نفسه الجانب اللامتناهى من الإنسان ، ويكون للإنسان راعياً ومحباً وحبيباً ، وطريق التقرب إليه هو خدمة الإنسانية ، فوجود الله فى الإنسان مرهون بخدمة من يريد الله أن ينفعهم ، وحب من يريد الله أن يحبهم ، ألا وهم سائر الناس .

لكن جشع الإنسان فى الأشياء المادية قد يصرفه عن الطريق السوية ، فيدير ظهره إلى الحق الأسمى المتمثل فى الموجود الشامل ، ويقبل على جمع الثراء ، ويحسب أن الفجوة التى أفرغت من حب الله عن طريق حب الناس ، يملؤها المال ؛ ولربما ملأها المال كما حسب ، لكن هيهات لهذا الملء الزائف أن يعوض صاحبه عما فقده من قدرة على الاتحاد ومن قدرة على الخلق والإبداع ؛ ومن هنا تحدث الخديعة الخطرة ، عند ما ينظر الإنسان إلى مجرى ذاته فيحسبه مليئاً مشبعاً بثرائه المكسوب ، فيكون عندئذ كمن يحسب البناء الأشم قائماً على أرض صلبة وما هو قائم إلا على شفا جرف هار ، فسرعان ما ينقض فى مثل اللمح بالبصر .

— ٣ —

لم يكن طاغور فى كل ما قاله عن الدين عالماً متبحراً ولا فيلسوفاً — على حد تعبيره هو — فهو لم يلجأ إلى صحائف الأسفار يجنى منها ثماره ، كلا ولا هو قد أعنت الفكر إعناتاً وكد الذهن كداً ليكشف عن العلم خلال مسالكه العسيرة ؛ بل ركن شاعرنا إلى مشاعره المباشرة فى بساطتها ونضارتها ؛ وذلك أن الإنسان إن يكن قد اتخذ من سطح الأرض طعامه ومأواه ، وإن يكن كذلك قد مد من آفاق عيشه حتى لا ينحصر فى لحظته الراهنة كما يفعل الحيوان الأعجم ، فوعى التاريخ فى ذاكرته وعياً زاده علماً على علم وحكمة على حكمة ، إلا أنه بالإضافة إلى هذا كله قد اصطنع لنفسه ملاذاً آخر يسكن

إليه كلما أراد تحقيقاً لذاته ، ألا وهو طوية نفسه التى إذا ما لجأ الإنسان الفرد إليها ، وجد فيها الإنسان الكلى كامناً ، فعرف نفسه فيه ، وأدرك حقيقته فى حقيقته .

واستمع إلى طاغور يقص عليك عن نفسه كيف غاص إلى دخيلة نفسه فاستخرج درها واستخلص من ذلك الدر عقيدته الدينية التى لم يستمع فيها إلى مأثور ولا إلى تقليد منقول موروث ، يقول : ولدت فى أسرة كان أفرادها يصطنعون لأنفسهم عقيدة موحِّدة مؤسسة على فلسفة أسفار اليوپانشاد ؛ ولست أدرى كيف لبث عقلى أول الأمر فى عزلة باردة عن ذلك التيار الجارف ، فلم يتأثر قط بأية عقيدة دينية كائنة ما كانت ؛ ولعلها فطرتى ومزاجها هى التى أبت على قبول التعاليم الدينية لا لشيء سوى أن الناس المحيطين بى يؤمنون بها ، مهما يكن من احترامى لهؤلاء الناس ؛ وهكذا نشأ عقلى نشأة حرة ، لم يتقيد بقداسة كتاب ولا بما يرويه هذا الفريق أو ذلك من طوائف العابدين ؛ وإنما اعتمد عقلى فى عقيدته على مصدر واحد ، هو لقانتى ؛ فإذا قال لى قائل : وكيف نتبع رجلا واحداً فى لقانته ، ونترك ما قد أجمع عليه عدد كبير من الناس ؟ كان جوابى هو أننى لم أزعم لنفسى حق الوعظ للآخرين ، وإنما اكتفيت بهداية نفسى بنفسى .

لا ، بل لعلنى كنت — عن غير وعى منى — أسير فى نفس الطريق الذى سار فيه من قبلى أسلافى الأقدمون ، وذلك أن أستلهم الطبيعة وحدها : فهذه السماء المدارية وما توحى به من أن وراءها شيئاً يجاوزها ، وهذه السحب التى تتكاثف مثقلة بحملها الذى لم ينزل بعد إلى الأرض ماء ، وهذه العواصف المباغتة التى تهب صارخة خلال صفوف من أشجار الجوز الهندى ، وهذه الوحشة القاسية التى يبثها قيظ الظهيرة فى الصيف الملتهب ، وهذه الشمس التى تشرق صامتة وراء غلالة من صباح الخريف الندى — كل هذه وهذه وتلك قد ربطت أواصر الألفة بينى وبين الطبيعة فأوحت إلى بوحيها .

لقد عظمت نفسي أمام نفسى ، وأخذتُ كل يوم أسبح فى تأملات عن ذلك الموجود اللامتناهي الذى وحد بين عقلى وبين ذلك العالم الخارجى بتيار من الخلق يشملنا جميعاً بأغواره ؛ ولئن أصبحت اليوم لا أجد عسراً فى تبين هذا الموجود على صورة ذات لامتناهية ائتلفت فى رحابها الذوات العارفة وموضوعات المعرفة معاً ، حتى لم تعد ثمة فجوة بين العارف والمعروف ، إلا أن هذه الفكرة قد كانت فى بداية ظهورها لدى غامضة مبهمة . . . ألا إن ديانتى هى ديانة شاعر ، فلا هى ديانة العابد المقتفى للسلف فى طرائق عبادته ، ولا هى ديانة الفقيه اللاهوتى الذى درس الأصول والفروع وتعمق الدرس ؛ ديانتى هى ديانة شاعر ، جاءتنى خلال المسارب الخفية التى يأتينى خلالها الوحى بما أنظم من أناشيد ؛ فلا فرق فى النشأة وفى طريق النمو بين حياتى الدينية وحياتى الشاعرية ؛ والعجيب أن تزدوج الحياتان فى نفسى منذ الصغر على هذا النحو ، ويبقى ازدواجهما سراً مكتوماً عنى طوال هذه السنين .

فلما بلغت الثامنة عشرة ، هبت على حياتى لأول مرة نسمة مفاجئة كنسمات الربيع ، هى نسمة تجربة دينية مرت تاركة وراءها فى نفسى رسالة عن الحقيقة الروحية ؛ وذلك أنى ذات صباح عند ما وقفت أرقب الشمس ترسل أول شعاعها من وراء الشجر ، أحسست فجأة كأنما انزاح من أمام بصرى ضباب قديم فزالت عنى غشاوة ، فانكشف لى ضوء الصبح عن إشعاع من نشوة انبثق من أعماق الوجود ؛ فكأن الأشياء المألوفة قد ذهب عنها إلفها وبدت خلقاً جديداً ، فلم تعد الأشياء أمام عينى هى نفسها الأشياء ولا الناس هم أنفسهم الناس الذين عرفتهم ، بل بات لكل شيء ولكل إنسان مغزى لم أكن من قبل أدركه ومعنى لم أكن قبل ذاك أراه — وذلك هو تعريف الجمال ، فالشيء جميل إذا رأيته جديداً ؛ تلك كانت تجربتى النفسية ذاك الصباح ، وهى تجربة حملت معها إلى رسالة إنسانية كبرى ، حين وسعت من آماد نفسى الفردية توسعة بلغت بها إلى ما وراء الحدود الفردية الضيقة ، وإلى حيث يلتقى الكل فى ذات كبرى تشملهم جميعاً .

هكذا يروى طاغور عن نشأة ديانته — ديانة الشاعر — منبثقة من خبرته الشخصية الحية ؛ إذ توحّد فى وعيه ما كانت تراه العين مفككاً ، وأضاء ما كان يبدو معمّا ، فكانت تلك اللحظة فى حياته شبيهة بلحظة فى حياة رجل أخذ يتحسس طريقه إلى داره فى يوم يكتنفه الضباب حتى اسودت صفحته ، وبيْنا هو يتحسس براحتيه جداراً هنا ومعلماً من الطريق هناك ، إذا به فجأة يجد نفسه قبالة داره ولم يكن يظن ذلك ؛ وكذلك هى لحظة شبيهة بلحظة فى حياة تلميذ ناشىء ، يقرأ الكلمات التى أمامه على صفحة الكتاب متعثراً ، فيظل يتهجى هذه الكلمة وتلك الكلمة وكأنها كائنات معزول بعضها عن بعض ، وفجأة ترتبط هذه الأجزاء كلها فى عقله برباط واحد من معنى يضمها جميعاً ، فها هنا تشرق أمامه الصفحة بالمعنى بعد أن كانت تثقل على نفسه بعبء الركام المتناثر ؛ نعم ، هكذا كانت لحظة الإشراق الدينى عند طاغور ، حين أخذ ينظر إلى أجزاء الطبيعة فى تفككها فلا يفهم لها معنى ، وفجأة ترتبط أجزاء الجملة الواحدة فى بيت من الشعر منغم بموسيقاه موحد بمعناه .

رأى الشاعر هذه الوحدة فى أجزاء الوجود وفى أفراد الناس رؤية مباشرة فى مجرى خبرته ، لم يقرأها فى كتاب ولم ينقلها عن سلف ؛ وإذن فقد كان شريكاً للموجود اللامتناهى فى خلقها ؛ ولهذه المشاركة فى الخلق أبعد المعانى وأعمقها ؛ لأنها تجعل عقل الإنسان وهو يبدع ، هو نفسه عقل الله وهو يخلق ؛ فكأنما عقول الأفراد مراكز يتخذها الله لنفسه ليتم ما يريد أن يتمه من خلق وإبداع ؛ وبهذا تتلاقى عقول الأفراد فى حقيقة كلية واحدة ؛ فالله — عند طاغور — هو هذا « الإنسان » الشامل الذى يتمثل فى أفراد الناس ، وبهذا يدنو اللامتناهى من الكائنات البشرية المتناهية ، أو قل إن هذه الكائنات البشرية المتناهية تعلو إلى مستوى الموجود اللامتناهى ، فالأمر على كلتا الحالين يؤدى إلى غاية واحدة : هى حب الإنسان للإنسان لأن الجميع تعبير عن حقيقة واحدة .

وحب الإنسان للكون هو وسيلته إلى معرفة الحق ؛ نعم إن للعالم جانباً موضوعياً يستطاع تجريده ليكون موضوعاً لبحوث العلماء ، ولكن شتان بين

طريق وطريق وبين علم وعلم ؛ وإذا شئت توضيحاً فتخيل والداً طبيباً يفحص ولده المريض ؛ فها هنا ضربان من المعرفة يلتقيان عند الطبيب الوالد ، فهو — من جهة — يعرف ولده معرفة الوالد ، وهو — من جهة أخرى — يعرف مريضه الصغير معرفة الطبيب الفاحص ؛ وهو مضطر فى الحالة الثانية أن ينزع المريض عن علاقته الأبوية لينظر إليه من حيث هو ظاهرة مرضية لا شأن لقلب الوالد بها ، إنه عندئذ ينظر إليه من حيث هو كائن عضوى حى ذو أجهزة وأعضاء ، تعمل على نحو معلوم كما يعمل كل كائن عضوى آخر من نوعه ؛ إن الخاصية الفريدة التى تميز هذا الكائن العضوى المعين من سائر أفراد نوعه لتزول عندئذ من أمام عين الفاحص لكى يحيط علماً بموضوع فحصه ؛ وتلك هى حقائق العلم ، فقارنها بنوع العلم الذى يعلم به الأب ابنه ، والذى يجىء عن طريق القلب النابض والألفة الصميمة الحميمة ؛ وهكذا قل فى معرفتين نعرف بهما العالم : معرفة الشاعر الذى يصاحب ذلك العالم مصاحبة القلب للقلب ، ومعرفة العالم الذى ينظر إلى العالم نظر العقل لما ليس منه ؛ الأولى معرفة حب والثانية معرفة من بعيد ؛ فليس ما يبرز حقيقة الشىء هو ذراته التى ينحل إليها ، بل هو روابطه وصلاته التى تربطه بما عداه فى حقيقة شاملـــة .

وهنا قد يعترض رجل العلم بقوله إن من لا يميز بين الحى وغير الحى ، وبين الإنسان وغير الإنسان ، من كائنات هذه الدنيا ، إنما يرتد إلى عقلية البدائى التى اختلط عليها كل شىء بكل شىء ؛ فيجيب طاغور على مثل هذا الاعتراض بقوله : أفلا يجوز أن تكون عقلية البدائى ألصق بالحق من سواها ؟ أفلا يجوز أن تكون نظرة البدائى إلى العالم هى من قبيل « العلم » الغريزى والمنطق الغريزى — إذا صحت تعبيرات كهذه — اللذين يريان أن الإنسانية لم تجد سبيلها إلى الواقع فى صورة هؤلاء الأفراد إلا لأن فكرتها على وفاق تام مع سائر الكون فى دوافعه وفى إرادته ؟ انظر مثلا إلى أجزاء الكائن الحى الواحد تجدها متباينة ، فليس العظم من قبيل العضلات ، ومع ذلك فهما

يرتبطان فى كائن عضوى واحد ، ويعملان معاً فى توافق تام وانسجام كامل؛ وإن شعورنا بالنشوة ليبلغ كماله إذا نحن نظرنا إلى أجزاء الوجود المتباينة فى الظاهر على أنها بمثابة عظام هذا الكون الواحد وعضلاته ، تعمل كلها معاً فى كائن عضوى واحد ، فدون أن نحاول طمس أوجه التباين والخلاف بين الظواهر ، نستطيع أن ندرك خيط الوحدانية يسرى فيها جميعاً ، فنرضى العلم ونرضى النفس معاً ، أما العلم فيرضى لأنه سينصرف إلى دراسة الجزئيات المختلفة ، وأما النفس ورضاها فلأنها وحدها القادرة على أن تدرك — خلال واحدية الذات الداخلية — واحدية الكون جميعاً .

قد يهز اللاهوتى رأسه كما يهز رأسه العالم ، قائلين فى استنكار : لكن هذه هى وحدة الكون التى يقول أنصارها بربوبية الوجود بما فيه كله ! فدعهما يقولا ما يقولانه ، لأن طاغور لا يريد أن يضحى بعقيدة يحسها فى أعماق نفسه لأن اسمها هو كذا وكيت فى كتب الأقدمين أو المحدثين ، ويصر على مذهبه قائلا : إننى إذا ما قلت عن نفسى إننى إنسان ، فإننى أضمِّن هذه الكلمة فكرة عامة عن « الإنسان » الكلى الذى ما ينفك يتبدى فى كل فرد من أفراد الناس على ما بين هؤلاء من أوجه الاختلاف ؛ ألا إن هذا العالم بكل ما فيه من كائنات حية وغير حية ، إنما هو تعبير عن ذات علية بلغت أقصى درجات الكمال التعبيرى عند ما عبرت عن نفسها فى الإنسان ؛ وذلك لأن الإنسان — باعتباره مخلوقاً — إنما يصور الله باعتباره خالقاً ، لأن الإنسان نفسه يشارك فى عملية الخلق ؛ فلا عجب أن يكون بين الكائنات جميعاً أقرب شىء إلى الله ، وأن يكون هو المخلوق الوحيد الذى يتحد بروحه مع روح الله اتحاداً يمكنه من رؤية الواحدية التى تضم الوجود كله برباط الكائن الواحد .

ويستخدم طاغور تشبيهاً يكرره فى أكثر من موضع ، يقول فيه : افرض أن غريباً جاءنا من كوكب آخر ، وتصادف أن سمع قرصاً من أقراص الحاكى يرسل صوتاً بشرياً ، فماذا عساه أن يقول ؟ إن كل ما يراه عندئذ هو القرص الدائر ، وكل ما يسمعه هو الصوت البشرى ، أفيكون — إذن — على

صواب إذا هو زعم أن ليس وراء هذه الظاهرة ما وراءها ؟ أم تفوته الحقيقة إذ يفوته أن وراء القرص حقيقة إنسانية خفيت عن بصره ، لكن خفاءها ليس دليلا على عدم وجودها ؟ ولك أن تتصور ذلك الزائر الغريب إذا ما قابل فجأة الموسيقار الذى كان أنشأ تلك الموسيقى المعبأة فى القرص ؛ فعندئذ سيرى الحق بلمحة واحدة ، وسيعلم فى يقين أن ذلك الظاهر مصدره هذا الإنسان . . وكذلك حال طاغور عند ما قابل فى وعيه منشىء الكون العظيم ، ففهم به كل ما كان يبدو أمام الحواس من ظواهر : باديها مفكك ، ولبها متصل بروح منشئها .

والعلامة التى تميز إدراك الإنسان لروح الحق إدراكاً مباشراً يصل إلى الصميم ولا يقف عند حدوده الخارجية ، هى ما ينتاب الإنسان المدرك لحظة إدراكه من نشوة تغمره ؛ وهى نشوة لا يحسها إذا اقتصر إدراكه على « معلومات » تأتيه « عن » الشىء ، من الصنف الذى يمكن قياس أبعاده ؛ لأن النشوة الروحانية « كيف » وهذه المعلومات المقدرة بالأرقام « كم » والكم لا يفسر الكيف ؛ خذ زهرة وتعقب ما تحدثه فيك من جذل ، فهل يفسر لك جذلك هذا أن تعلم أن الزهرة مركبة من كذا وكذا من الذرات التى سرعتها كذا وطبيعتها كيت ؟ كلا ! وهكذا قل فى الكون كله ؛ ففى الكون سر عجيب لا ندرى مصدره ، من شأنه أن يشيع فى أنفسنا المرح بالطبيعة ، ولما كان هذا المرح لا يرتد — كما قلنا — إلى مقادير وأبعاد تقاس بالمسطرة وتوزن بالميزان ، فلا بد أن يكون ثمة رسالة تحملها إلينا الطبيعة ، لا عن طريق مادتها بل عن طريق لمسة «إنسانية» حمّلها إياها روح عظيم لتحملها إلى روح الفرد هنا وروح الفرد هناك ؛ فهى لمسة لا تقبل التحليل ، لكنها تكابَد وتعانَى وتمارَس وتقع فى الشعور ؛ ومحال علينا إقامة البرهان عليها ، كما هو محال على الزائر الغريب من الكوكب الآخر أن يبرهن لزملائه على أن وراء قرص الحاكى الذى سمع غناءه شخصاً كان بادىء ذى بدء هو مصدر هذا الغناء ؛ فلئن جاز للموسيقار أن يخاطب قلب السامع مخاطبة مباشرة خلال آلة الحاكى

ودون أن يظهر ؛ فكذلك يخاطب الله قلب الإنسان مخاطبة مباشرة خلال الطبيعة وهو خاف عن الأبصار .

— ٤ —

إنه منذ اللحظة الأولى التي شعر فيها الإنسان بوجود نفسه ، شعر كذلك بوجود سر روحاني يربط أطراف الكون ، ويتبدى فيه هو نفسه باعتباره فرداً وباعتباره أيضاً عضواً في مجتمع ؛ فهذه الصلات التي تصل الواحد من الناس ببقية الآحاد ، إنما هي صلات تكاد من لطافتها تخفى ، وليست قيمتها الحقيقية فيما تعود به من النفع على المرتبطين بها ، بل إنها لتدل بذاتها على قيمة الحياة ؛ وإلا فلماذا ترى هذا الإنسان الفرد أو ذاك يضحي بحياته الفردية من أجل بقاء تلك الصلة التي توحد الأفراد في جماعة إنسانية واحدة ؟ أيكون لهذه التضحية تعليل سوى أن حقيقة « الإنسان الكلي » فوق حقائق الناس الأفراد ؟ أيكون لها من تعليل سوى أن حقيقة الإنسانية فيها نفحة إلهية تستوجب من الفرد أن يضحي بما هو فردي فيه ليبقى ما هو خالد أزلي أبدي مطلق ؟

وإن ولاء الإنسان لهذا الروح الموحد ليجد التعبير عنه في الديانات التي تقع من الناس هنا وهناك موقع التقديس والعبادة ؛ فإذا رأيت الناس يطلقون أسماء دالة على آلهة ، فاعلم أنهم إنما يطلقونها في حقيقة الأمر على ما يحسونه في أنفسهم من جوانب الاشتراك مع غيرهم في حق مطلق واحد ؛ وذلك يفسر لنا لماذا كانت الآلهة أول الأمر آلهة قبلية ، لأن القبيلة كانت هي الحد الأقصى من الاشتراك الجماعي بين الأفراد ؛ فلما اتسع وعي الإنسان ليرى الإنسانية كلها أسرة واحدة ، اتسعت كذلك فكرته عن الله حتى أصبح إلهه إلهاً واحداً للعالمين أجمعين ، وهكذا تجيء صورة الله في وحدانيته بحسب الرقعة التي يتسع في حدودها المجتمع الواحد .

فجوهر الدين هو محاولة الناس أن يعبروا عن تلك الخصائص فيهم التي من شأنها أن تربطهم « بالإنسان الخالد » — أي أنها تربطهم بما هو واحد

مشترك ؛ ولو كانت هذه الخصائص جزءاً من جبلّة الإنسان الفطرية ، تظهر كما تظهر سائر الغرائز الفطرية ، لما كان للدين من داع يوجبه . وهل نحن بحاجة إلى دين لنأكل ونشرب ونتنفس ؟ كلا ، ولكن وراء هذه الفطرة الظاهرة من تلقاء نفسها تيارات أعمق منها ، وتسير فى اتجاه مضاد لاتجاهها ، وتلك هى التيارات التى تستهدف اتصال الفرد بالإنسانية المشتركة ، وها هنا يأتى الدين وتأتى مهمته ، ألا وهى أن يوفق بين هذا التضاد القائم بين فطرتين : فيعمل على إخضاع الطبيعة الحيوانية فينا لما يعد بحق حقيقة « الإنسان » الخالد؛ وبمقدار ما يقوى إيماننا بهذا الإنسان المشترك الخالد ، تكون مهمة الدين ميسرة فى نفوسنا ؛ وإذا رأيت ناساً يضحون بالجوانب الحيوية الحيوانية فيهم ابتغاء مرضاة الجانب الإنسانى الخالد فيهم ، فما ذاك إلا لأنهم وجدوا التوفيق بين الجانبين متعذراً عليهم ، مع إيمانهم بالجانب الخالد ، فلم يسعهم إلا أن يقضوا على جانب فى سبيل آخر .

وإن صورة الإنسان الأعلى لترتسم فى أذهاننا بمعونة الخيال ؛ فهو إنسان أغزر جوهراً من الإنسان الفرد ، وهو يجاوز حدود الأفراد مجاوزة تظل تتسع آفاقها حتى تشمل الكل فى واحد ؛ وهنا تجد الناس الأفراد صنفين : فصنف لم يوهب القدرة على رؤية أهداف الإنسان الأعلى ، ولذلك تراه يقيم الحوائل فى طريق سيره ، وصنف آخر يجد بين نفسه وبين أهداف ذلك الإنسان الأعلى توافقاً وانسجاماً حتى لكأن بينهما اتفاقاً على الغاية وعلى طريق السير إليها ، فتراهم إذ يعملون ليحققوا شخصياتهم ، يحققون فى الوقت نفسه إرادة الإنسان الأعلى ؛ وعندئذ يجوز لنا أن نقول عن هؤلاء إن الروح الدينية فيهم قد ارتفعت إلى أعلى ذراها ، وعندئذ كذلك ترى هؤلاء يغتبطون أشد الغبطة كلما ضحوا صوالحهم الفردية من أجل الصالح العام ؛ فهؤلاء هم الذين أحبوا الروح الأعظم حباً ملأ قلوبهم بحب الأفراد الذين تمثل فيهم ذلك الروح على اختلاف أوطانهم وأزمانهم .

قال الحكيم الصينى العظيم «لاو ـ تسى» : «إن من يمت دون أن يفنى فهو صاحب الحياة الأبدية» ومعنى ذلك أن الذى يموت فيه هو الفرد ، لكنه يحيا بعد ذلك بحياة الإنسان الخالد ؛ ولا تحسبن أحداً لا يسعى إلى المشاركة فى هذه الحياة الخالدة ، وإلا لما استطعنا أن نفسر المحاولات الكثيرة التى يحاول بها الأفراد جميعاً أن يتغلبوا على الفناء بما يحقق لهم الخلود ؛ وكلما اشتدت محاولة الفرد فى مسعاه نحو المشاركة فى الحياة الخالدة ، ازداد فى أعيننا «قيمة» لأننا نراه عندئذ لا يمثل شخصه الفردى بقدر ما يمثل شخص الإنسان الأعلى الكامن فيه ، إنه عندئذ يمثل الإنسانية كلها فى سعيه نحو العلم أو نحو الفن أو نحو تكامل الشخصية أو غير ذلك ؛ ألست ترى الإنسان منذ أول تاريخه ساعياً نحو ما يزيد من «قيمته» هذه ، وغير مكتف بما يعد «نجاحاً» فى الحياة العابرة من زيادة فى القوة أو فى الجاه أو فى الثراء ؟ لماذا نعلى من شأن العالم على صاحب المال الذى لا علم له ؟ لماذا نمجد الفنان الذى يعبر عن الروح الإنسانى العام أكثر من تمجيدنا لصاحب النفوذ والسلطان ؟ إننا نفعل ذلك لأننا فى صميم قلوبنا نحس أن العالم والفنان يقتربان من «الإنسان الأعلى» فيزيدان قيمة ، ولا عبرة لما يصيبانه بعد ذلك فى حياتهما المادية من نجاح أو إخفاق .

هذا المثل الأعلى المنشود هو ما نطلق عليه كلمة «الروحانى» لنصفه بها على ما فى هذه الكلمة من غموض ؛ لكن الأمر أمر شعور نحسه ، سواء أوجدنا له الكلمة المبينة الواضحة أم لم نجدها ؛. فهل من مرتاب فى هذه الحقيقة الماثلة فى نفس كل فرد من الناس ، ألا وهى شعوره بإيمان أقوى فى حالة الإنسان الروحانى منه فى حالة الإنسان البدنى ؟ ألا إن الإنسان منذ فجر تاريخه قد أخذ يشعر بأن كل ما هو جزئى محسوس عابر فان ، وبأن السعادة الدائمة محال أن تكون مرهونة بتلك العوابر الزوائل ، وأنها لا بد أن تكون متوقفة على صلة بينه وبين سر غامض لكنه عظيم ، يخفى وراء ستار العالم المشهود ، وأن خلوده هو فى دخوله ذلك العالم ، فذلك أدنى إلى تحقيق سعادته من امتداد بقائه فى عالم الواقع الجسدى .

إن جسد الإنسان ليتحقق وجوده كاملا فى دنيا الطبيعة المادية ، حتى ليجوز أن نسمى هذه الطبيعة جسداً كبيراً لذلك الإنسان ؛ وإن متع الإنسان التى يحققها له إشباعه لحاجاته الجسدية المتلاحقة ، لتستوفى أمدها فى علاقة الجسد الصغير بالجسد الكبير – الإنسان بالطبيعة – لكن هنالك متعة أكبر من هذه المتع العابرة جميعاً ، ألا وهى المتعة التى نستشعرها كلما حققنا مثلا من مثلنا العليا تحقيقاً فيه الكمال أو القرب من الكمال ؛ فعندئذ نحس فى بواطن أنفسنا أننا أكمل كياناً وأتم وجوداً ؛ ومن ثم اشتد إيمان الإنسان بوجود كائن كامل تحققت فيه هذه الكمالات كلها ، التى كلما حققنا نحن شيئاً منها شعرنا بالغبطة ؛ وليختلف الناس فى الأسماء التى يطلقونها على هذا الكائن الكامل ، ولكنه مثل أعلى لا يستغنى عنه إنسان ، وعن طريقه يشعر الإنسان الفرد بالروابط التى تربطه بسائر الأفراد ، ففيه يتمثل الجانب الخالد الباقى من كل فرد ؛ وماذا تكون المدنية الإنسانية إذا لم تكن محاولة الأفراد أن يعبروا عن هذه الحقيقة الخالدة المتمثلة بين جوانحهم ، يعبرون عنها فى فن وأدب وعلم ؛ فالمحصول الحاصل من هذه المحاولات نحو الوصول إلى حقيقة الحق ، أعنى الكشف عن حقيقة «الإنسان الأعلى» – أو الله – هو مدنية الإنسان ، وليست مدنيته فى مدى نجاحه فى حياته يوماً بعد يوم .

ولذلك كانت أروع اللحظات التى يحقق فيها الإنسان ذاته، هى اللحظات التى يشارك فيها الروح الإنسانى العظيم فى الخلق ، وتتفاوت هذه الروعة بتفاوت درجات الخلق هذه ، فقد يصل فيها الإنسان المبدع حداً من الإبداع يقرب فيه من ذلك الروح الخالد ؛ وشتان بين إنسان يبدع وإنسان يقف موقفاً سلبياً يتلقى فيه ولا يضيف من عنده شيئاً ؛ وفى هذا الصدد يروى طاغور عن خبرته أيام طفولته فيقول : كنت أيام طفولتى أصنع لعبى بنفسى ، أصنعها من توافل الأشياء وتوافهها ، فأخلقها خلقاً من خيالى ؛ وكان لداتى يشاركوننى سعادتى ، بل إن سعادتى لم تكن لتكمل بغير مشاركتهم إياى فى صناعة تلك اللعب ، ثم حدث ذات يوم – ونحن فى ذلك الفردوس من الطفولة المبدعة ،

أن جاءنا الإغراء من دنيا الراشدين حيث تقام أسواق البيع والشراء ، وذلك أن لعبة اشتريت لأحد رفقاء الطفولة من دكان إنجليزى ؛ وكانت اللعبة بالغة حد الكمال ، وكانت كبيرة وفيها محاكاة بارعة للنموذج الحى ؛ فأخذ صاحبنا الزهو بلعبته تلك ، وانصرف عن مشاركته إيانا فى صناعة لعبنا بأنفسنا ؛ بل حرص على أن يخفى لعبته تلك الثمينة عن أنظارنا ، ليزداد تيهاً بملكيته لها وحده دون سواه ، فأين رفقاؤه منه الآن وهو الظافر بالشىء النفيس وهم القانعون باللعب الرخيصة ؟ وإننى لعلى يقين من أنه لو كان عندئذ قد استخدم اللغة السائدة بيننا اليوم ، لقال عن نفسه إنه أرقى منا حضارة بمقدار ما بين لعبته ولعبنا من فارق بعيد من حيث كمال الصناعة هناك ونقصها هنا .

ولكن صاحبنا قد فاته شىء هام وهو فى غمرة نشوته — وإن يكن هذا الهام بدا لعينيه تافهاً عندئذ — وذلك هو أن لعبته الكاملة فى صنعها قد ضيعت عليه ما هو أهم بكثير من اللعبة ذاتها ، ألا وهو الكشف عن الطفل الكامل الذى ما ينفك مقيما فى قلب الإنسان ، أعنى الكشف عن جوهر الطفل الكامن فيه ؛ نعم إن لعبته المجلوبة له من خارج نفسه قد دلت على ثرائه ، ولكنها لم تدل على حقيقة نفسه ، إذ هى لم تدل على روحه المبدعة الخلاقة ، ولم تكن مخرجاً تتنفس فيه روح النشوة التى ننتشى بها ونحن نبدع لعبنا بوحى خيالنا ؛ إن صاحبنا ذاك قد فقد كثيراً حين فقد مشاركته لزملائه وانفرد بشىء لم يكن قطعة من ذاته ؛ ونعود فنقول إن المدنية إن هى إلا التعبير عن جوهر الإنسان ، وليست هى فى زيادة الملك واتساع السلطان ؛ إن ما هو خارج أنفسنا يمكن بيعه لسوانا ، أما الذى يتحد مع كياننا اتحاداً يدمجه فيه ، فلا سبيل إلى بيعه ؛ وتلك هى الحالة التى نتمثل فيها الحق الخالد ، ونحيا به فى فردوس الكمال ؛ والوصول إلى حالة كهذه هو ثمرة المدنية الإنسانية كلها .

ولقد أدرك الأنبياء جميعاً هذه الحقيقة فى أنفسهم ، واستشعروا حرية الروح فى إدراكهم لما بين أفراد الناس من وشائج القربى الروحية ، مما يدل على أن « الإنسان » كائن واحد على اختلاف الأفراد الذين يمثلونه ؛ ومع ذلك

فها هى ذى شعوب العالم تنظر إلى مواقعها الجغرافية المنفصل بعضها عن بعض بالبحر أو بالنهر أو بالجبل ، فيزعم كل منها لنفسه حقيقة قائمة بذاتها معزولة عن سواها ؛ فلما أن اتجهت هذه الشعوب مدفوعة بفطرتها إلى ساحة الدين ، فوجدته ينادى بوحدة الإنسان مع أخيه الإنسان أيا ما كان الموطن من بقاع الأرض ، رأيت تلك الشعوب عندئذ تتخذ لنفسها أحد طريقين : فإما أن تمسخ الحقيقة الدينية مسخاً يجعلها متفقة مع القالب الشعوبى البدائى ، أو أن تحبس الله وراء جدران المعابد وداخل صحائف الكتب المقدسة ، ليكون هناك عمأمن من الشعوبية المتناحرة ؛ وبهذا يخلو الميدان خارج تلك الكتب والمعابد للشيطان وعبادته ، مهما تنوعت وتعددت الأسماء التى يطلقها الناس على الشيطان هنا وهناك ؛ وبهذا يقف الناس من الله موقف بعض الأمم من ملوكهم يخلعون عليهم كل علائم التشريف والتكريم على شرط أن يظل الملك وراء جدران قصره لا يتدخل فى مجرى الأمور ؛ وعلة هذا الضلال فى فهمنا لمعنى الله فهماً حقيقياً ، هى أننا خنقنا فى أنفسنا كل شعور بإخاء الناس ووحدة الناس فى كائن علوى واحد .

ولقد كادت الحواجز الجغرافية التى تفصل شعباً عن شعب أن تزول فى يومنا الحاضر ، وإذن فلم يبق أمامنا إلا الحائل الثانى ، وهو قصرنا فكرة الله على المعابد والكتب ، فعلينا أن نخرج هذه الفكرة الرائعة إلى النور ، ونتركها تسرى فى شئون الحياة الجارية ، فهى فكرة مرادفة للوحدة الإنسانية. ومن شأن هذه الوحدة — لو وضحت فى عقولنا — أن تزيل كل ما عساه أن ينشب بين الأفراد من دواعى القتال ؛ إن من يسجن نفسه فى حدود فرديته ، لشبيه بحيوان يعيش فى كهف مظلم آمناً من عوادى العالم الخارجى ، وإن الطبيعة فى مثل هذه الحالة لتحد من حساسيته ومن ضرورات عيشه بما يتناسب مع بيئته المحدودة الضيقة التى قصر حياته عليها ؛ لكن هب أن جدران الكهف قد تداعت فجأة ، وانكشف الحيوان الآمن لعوامل الطبيعة الخارجية ، فماذا يصنع هذا المسكين إلا أحد أمرين : فإما الفناء وإما مصالحة بيئته الجديدة ؟

وهكذا قل فى هذه الشعوب التى حصنت أنفسها فى أنانية فردية تعزلها عما عداها من أخواتها ؛ فلقد زالت عنها جدران حصونها تلك بزوال الحدود الجغرافية فى ظروف الحياة الجديدة ؛ فماذا عساها أن تصنع إلا أحد أمرين : فإما الفناء وإما مواءمة وجودها مع وجود الآخرين ؟ إن شعوب العالم اليوم يواجه بعضها بعضاً مواجهة مادية ومواجهة عقلية معاً ؛ لقد تحطمت دروع شعوبيتها التى كانت تحميها وتعزلها بعضها عن بعض ، ولا أمل فى جبر تلك الدروع المصدعة ؛ وإذن فلم يعد لنا بد من قبول هذه الحقيقة والعمل فى إطارها ، ألا وهى أننا نعيش معاً فى عالم واحد .

— ٥ —

إن للإنسان ثلاث حيوات فى حياة ، ولكل من الحيوات الثلاث عللها التى تسقمها ولكل منها كذلك علاجها الذى يشفيها ؛ أما الحياة الأولى فحياة الجسد التى لا تكون على أتمها إلا إذا اتسق هذا الجسد مع سائر أجساد الدنيا الطبيعية المحيطة به ؛ فالعين يقابلها الضوء ، والأذن يقابلها الصوت ، والمعدة يقابلها الطعام وهكذا ؛ فجانب أو جوانب من الجسم الإنسانى يتصل بجانب أو جوانب من الطبيعة الخارجية ، فإن جاءت الصلة بينهما ميسرة فخير ، وإلا كان الجسم معلولا يريد البرء من علته لتستقيم صلاته ببيئته مرة أخرى ؛ وأما الحياة الثانية فحياة العقل ، فثمة معقولات كقوانين العلم مثلا ، ويراد لعقل الإنسان فهمها وقبولها ، فإن فعل كانت حياته العقلية سوية سليمة ، وإلا فالإنسان عندئذ يوصف بالبلادة والغباء والجهل ؛ وأما الحياة الثالثة فحياة الروح التى تتناول علاقة الشخصية الفردية بالشخصية الإنسانية العامة ؛ فإلى أى حد تتسق نوازع الفرد الواحد وعواطفه وأهدافه مع نوازع الإنسانية وعواطفها وأهدافها ؟ اللهم إن كان الجانبان على اتفاق ، فحياة الروح عندئذ تكون معافاة سليمة ، وأما إن كانا على تباين واختلاف ، فحياة الروح إذن مصابة عليلة تحتاج إلى التطبيب والمعالجة لتشفى . . . وفى هذه الحيوات الثلاث

جميعاً نستطيع أن نتبين العلاقة بين الفرد الواحد والكل الذى يحتويه ، ونستطيع نتيجة لذلك أن نتبين معنى الحرية فى وجوهها المختلفة : فحرية الجسم مرهونة بعلاقته بالطبيعة المادية ، وحرية العقل مرهونة بعلاقته بعالم المعقولات ، وأما حرية الروح فرهونة بعلاقتها بعالم الروح .

وفى الحديث عن حرية الروح ، لا بد لنا من التفرقة بين « النفس » و « الروح » ؛ فالنفس هى المنوط بها مناشط الإنسان الخاصة بطبيعته الفردية المحدودة ، وأما الروح فهى التى نجاوز بها حدودنا الفردية لنواجه الحقيقة الكلية ، أعنى « الإنسان الأسمى » ؛ ولئن كانت « النفس » تجد سعادتها فى تقرير الفرد لذاته بغض النظر عما عداه وعمن عداه ، فإن سعادة « الروح » هى فى إنكار تلك الذات الفردية من أجل تحقيق ذات أسمى وأشمل ؛ على أن إنكار الذات الفردية هنا لا يعنى — من وجهة نظر طاغور — سحقها ووأدها ، بل يعنى توجيهها نحو تحقيق ما يراد تحقيقه ، وهو أن يلتمس الفرد طريقه إلى الاتحاد مع المثل الأعلى الذى يضم فى ذاته ضروب الكمال كلها ، أى أن يسعى الفرد نحو حياة توفق بينه وبين الإنسان اللامتناهى الخالد ؛ فمن وجد ذاته محققة فى « الكل » تكشف له الله الحق الذى كان خبيئاً فى نفسه عند ما كان معزولا فى فردية تباعد بينه وبين الآخرين .

وفى عالم الفن خير مثال نسوقه للحرية التى تستشعرها النفس إذا ما تحررت من فرديتها الضيقة ؛ فانظر إلى النشوة الفرحى التى تملؤك إذا ما نظرت إلى شىء لا من حيث هو يخدم غرضاً من أغراضك ، بل من أجل ذاته ، فعندئذ لا يقيدك الصالح الفردى الشخصى الضيق ، بل تنفك عنك هذه القيود ، وتحس أنك قد علوت عن ذاتك ونظرت نظرة تنفذ إلى حقيقة الأشياء فى ذواتها ؛ تلك هى النظرة الفنية للأشياء وللعالم ؛ وكذلك هى النظرة الروحية ؛ ففى النظرة الروحية تتحلل « الروح » من أغلال « النفس » أو الذات الفردية ، وتصبح قادرة على التمتع بالأشياء تمتعاً لا شأن له أبداً بتحقيق مصالح اللحظة الراهنة والظروف العابرة ، بل هو تمتع منزه عن الغرض ، ولذلك فهو نفسه

التمتع الذى يصاحب الإبداع الفنى كما يصاحب النظرة الفنية إلى هـــذا الإبداع .

إنك لتسمع الهندى الساذج يردد فى صلاته هذه العبارة : « ما خطيئتى التى من أجلها أضطر إلى البقاء فى جب هذا العالم — عالم الظواهر ؟ » وفى هذه العبارة تكمن روح الهند ودينها وفلسفتها جميعاً ، وفيها كذلك تعبير عما يريده طاغور ؛ فلأن يحصر الإنسان نفسه فى حدود نفسه ، فذلك معناه أنه قد ألقى بنفسه فى سجن فردى ينعزل فيه عن « الحق » الأعلى ؛ ولو بقى فى سجنه ذاك ألف ألف سنة ، يتناول الأشياء من هوامشها وحواشيها ، وتدفعه موجة من اللذة هنا وموجة من الألم هناك ، فلن يبلغ من الحياة لبها وصميمها ومعناها ؛ إن الهنود السذج الذين تسمعهم يرتلون فى صلواتهم تلك العبارة التى أسلفناها : « ما خطيئتى التى من أجلها أضطر إلى البقاء فى جب هذا العالم — عالم الظواهر ؟ » قد لا يفهمون معناها وقد لا يستطيعون التعبير الصريح عن فحواها إذا ما سئلوا ماذا تريدون بهذا الدعاء ؛ فذلك بعيد عن إدراك سائق العربة الذى يترنم بتلك العبارة وهو فى طريقه إلى السوق ، وهو بعيد عن إدراك السماك الذى يتمتم بها وهو يعد خيوط شباكه ؛ لكن هل من شك فى أن هذا وذاك وغيرهما يحسون فى أعماقهم أصداء من معنى ، هى التى عَرَفَ مبدع هذه العبارة الأول كيف يصوغها فى لفظ صريح مفهوم ؟ هل من شك فى أن أمثال هؤلاء السذج يحسون فى أعماقهم أن علة الشقاء كله فى هذه الحياة الدنيا ليست هى فى العوز المادى ، ليست هى فى نقص مقعد أو منضدة أو ثوب أو زينة ، بقدر ما هى فى انبهام هدف الحياة التى نحياها ؟ ولو تبين الإنسان هدف حياته الأسمى لاطمأن واستراح ضميره ؛ وانظر كم من أعلام الرجال قد استبد بهم القلق مع وفرة المال وسطوة الجاه ، حتى لقد خلفوا وراءهم ما عندهم من مال وجاه ، وراحوا يبحثون عن ذلك الهدف المجهول ؛ وإذا قلنا ذلك فقد قلنا إنهم راحوا يبحثون عن حرية الروح التى يتحللون فيها من قيود نفس كانت تغلهم بقيودها . . . وإنما تتحقق تلك الحرية المنشودة بتحطيم

الحواجز الفردية والانطلاق فى عالم « الحق » الذى لا تفرقة فيه بين فرد وفرد ، لأنهم جميعاً أجزاء من كل واحد ؛ وعندئذ لا تجد قيم الرجال قد تفاوتت بحسب ثرائهم أو نوع العمل الذى يؤدونه أو الأسرة التى انحدروا منها ، كأنهم السلع رصها التاجر على رفوفه حسب أثمانها ؛ بل تجد القيم روحية صرفاً ، يكون الكل عندها سواء .

ولا تحسبن الصعود إلى هذه الحرية الروحية وقفاً على أحد ؛ فقد تصادف من سواد الناس نوتياً فى قاربه الصغير ، أو سماكاً أو راعياً فقيراً ، قد عرف كيف يتحرر من قيود النفس الجزئية إلى حيث الروح فى عالمها الطلق الفسيح ؛ فكم فى الهند — كما يقول طاغور — من ريفى ساذج يعلم حق العلم أن حامل صولجان الملك ليس إلا عبداً رقيقاً زخرفوه بصنوف شتى من الزخارف ، وهو عبد رقيق لأنه مغلول إلى كرسى سلطانه بأغلظ القيود ؛ ويعلم حق العلم أن صاحب الملايين ليس إلا أسيراً حبيساً فى قفص قضبانه من ذهب ، أما هو — أى الريفى الساذج — فحر طليق فى عالم الضوء ؛ ألا ترى إلى الإنسان كيف يتحسس فى الظلام ، وقد يقبض على أشياء حاسباً أنها بغيته ، حتى إذا جاء الضياء ، أرخى قبضته عما كانت قد أمسكت ، لأنه وجد أنه إنما أمسك بما لم يرد ؟ فهكذا حال الإنسان فى دنيا المصالح الفردية ، يشدد قبضته على أشياء — كالمال والجاه — ولو جاءه الهدى لعلم أنه قد قبض على ريح ؛ وإنما الحرية الحق هى فى التحرر من انحصار النفس فى حدود ذاتها ، ومن عزل الأشياء بعضها عن بعض ، فهذه لك وتلك لى ؛ وليس هذا الضرب من الحرية بمقتصر على جانبه السلبى ، بل إنه ليستتبع جانباً إيجابياً ، عند ما يأخذ المرء شعور بتحقيق ذاته فى اتحاده الروحى مع « الحق » الشامل الكامل ، الذى هو روح العالم بأسره ، والذى هو الإنسانية بأسرها مجتمعة فى واحد .

ألا ما أكثر أولئك الذين تسمعهم يقولون : « إن وجودنا فى هذه الدنيا شر كله » ؛ وما ذلك إلا لأننا قد عمينا عن جانب هو الذى يخلع على وجودنا صفة « الحق » ؛ إن الطائر إذا ما حاول التحليق بجناح واحد من جناحيه ،

أنزلت به الريح الأذى ، وهبطت به إلى الأرض من عليائه ؛ وهكذا قل فى أنصاف الحقائق كلها ، فهى حقائق مهشمة محطمة ؛ وهى تؤذى لأنها توحى بشىء ثم لا تفى به ؛ فالموت لا يؤلمنا ولكن المرض يؤلم ، لأن المرض لا ينفك يذكرنا بالصحة ، ثم يمسكها عنا ؛ وكذلك الحياة فى عالم مشطور تكون شراً لأنها تبدو وكأنما هى كاملة ، مع أنها بالبداهة مرحلة واحدة من مراحل الشوط ؛ فهى تقدم لنا الكأس ولكنها لا تملؤها بالرحيق ؛ فسر المآسى كلها هو فى أن نأخذ الحق من جانب دون جانب ، ونقطع من الدورة جزءاً دون جزء ؛ ودورة الحياة لا تكتمل إلا إذا انتهى الفرد بفرديته إلى ما هو عام ، وعندئذ يبلغ مدارك الحرية الصحيحة .

وتلك هى الحرية فى ذاتها ، وليست ظاهراً من ظواهرها المبتورة التى نزعم لها هذا الاسم فى حياتنا بمعناها الضيق المحدود ؛ ولذلك فهى حرية لا يوصل إليها بالطرق المختصرة والوسائل المتعجلة ؛ إنها لا تشترى بمال ولا تغتصب بقوة وسلطان ؛ إنها لا تتحقق لك بما يسميه الناس « نجاحاً » فى الحياة ، ووصولا إلى النتائج ؛ وها هوذا شاعر هندى ريفى مغمور لم تفتح له الشهرة صفحاتها ، يقول :

« أيهذا الإنسان القاسى ذو الحاجة العاجلة ، أفحتم عليك أن تحرق بالنار عقلا ما يزال برعماً فى كُمه؟ إنك بهذا ستشققه قطعاً قطعاً ، وستفسد أريجه بقلقك هذا الذى تعوزه الأناة ؛ أفلا ترى مولاى — وهو الهادى الأعظم — يستغرق عصوراً ليتقن صنع الزهرة ، ومحال عليه أن يشتعل بلهيب العجلة المتسرعة ؟ لكنك ذو جشع فظيع ، فلا تجد سبيلا تركن إليه إلا القوة المغتصبة ، فأى أمل ترجو أيهذا الإنسان ذو الحاجة العاجلة ؟ » .

إن هذا الشاعر الريفى لعلى يقين بأن الحرية لا تغتصب من خارج النفس اغتصاباً ، وأنه لا سبيل إلى بلوغها إلا بطرق داخلية فينا ، نتجرد فيها عن ذواتنا الفردية لنتحد مع الحق ؛ فالعبودية بكل صورها إنما تنبع من باطن

النفس. ولا تفرض علينا من الدنيا الخارجية ، فأنت عبد إذا ما أعتم شعورك فلا وعى فيه ولا ضياء ، وأنت عبد إذا ما ضاق أفق المنظور أمام عينيك ، وأنت عبد إذا ما قَوَّمْتَ الأشياء تقويماً خاطئاً ، فأعليت ما هو فى ذاته دنىٌّ وأدنيت ما هو فى ذاته رفيع .

— ٦ —

هذه الدعوة التصوفية إلى عقيدة تحطم حدود الفرد، لتؤمن « بالإنسان » الواحد المشترك ربما بدت غريبة لمن ألفوا النظر إلى الأمور نظرة واقعية علمية ؛ ولهذا أراد طاغور أن يطمئن هؤلاء أنه بهذه الدعوة لم يبعد كثيراً عما يفعله العلم ذاته ، وليس من شطط القول أن يوصف العلم بأنه تصوف فى عالم المعرفة المنصبة على الطبيعة المادية ؛ فما معنى ذلك ؟ معناه أن العلم يجاوز بنا حدود الظواهر البادية للحس ليصل بنا إلى حقائق الأشياء من باطن ، وهى حقائق تتخذ صور المبادىء العامة والتجريدات التى لا هى مشخصة ولا متعينة ؛ فهو إذن يحرر عقل الإنسان من عبودية الحواس حتى ينطلق فى عالم من الحرية العقلية .

إنه لا جدال فى أن الدنيا كما تراها حواسنا — وهى ما نقول عنها إنها دنيا الإدراك الفطرى — ذات أهمية بالغة لنا فى مجرى الحياة اليومية ؛ ففى هذه الحياة اليومية ترانا نتصرف على أساس أن الأرض مسطحة كما تشهدها الحواس ، وأن الشمس تطلع من الشرق وتغيب جهة الغرب وتتحرك عبر السماء فيما بين هذا وذاك ، وفقاً لما تشهده الحواس منها ؛ وليقل الرياضيون الآخذون بنظرية النسبية ما شاءوا فى حقيقة الزمن ، ولكننا فى حياتنا اليومية نركن إلى ما تقوله ساعاتنا عنه ؛ وكذلك ليقل علماء الطبيعة الآخذون بالنظرية الذرية ما شاءوا فى حقيقة هذا الجسم أو ذاك ، لكننا لا نتردد فى استخدام هذه الأجسام على أساس ما نراه منها ، لا على أساس ما نعلمه عنها فى علم الطبيعة من أنها خلايا مزدحمة بملايين الذرات . . . ومع ذلك كله ، فان الكشوف

العلمية التى تجاوز إدراكات الذوق الفطرى ، تشيع فى أنفسنا أصفى شعور باللذة المنزهة عن الأهواء الذاتية ، لأنها تعلو بنا فوق مستوى الإدراك الحسى المقيد بما نراه هنا والآن ، بل إنها كثيراً ما تعلو بنا فوق آماد الخيال ؛ أفلا يحق لنا — إذن — أن نقول إنها بمثابة المعرفة الصوفية عن مادة الطبيعة ؟ وترانا نقبل الكشوف العلمية فى استسلام الخاضعين ، مصدقين لما يرويه لنا رجال العلم الذين تدربت عقولهم على التحرر من قيود الظواهر ومن نزوات الهوى ، بحيث تنطلق عقولهم المحررة إلى اللانهاية الموضوعية حيث لا تمييز بين خير وشر ، ورفيع وخفيض ، وجميل وقبيح ، ونافع وغير ذى نفع ، وحيث لكل شىء — ككل شىء آخر — حق مشترك فى أن يُعْرف على حقيقته ما دام موجوداً

وحرية الروح التى تنشدها الهند شبيهة بهذه الحرية التى ظفر بها العلماء ، فهى مثلها مجاوزة لحدود الشخصية الذاتية الفردية ، ومنزهة عن شتى ضروب التفرقة الخلقية والجمالية ، لأنها وعى خالص بالكائن الأعلى ، الذى هو الحقيقة التى لا حقيقة بعدها ؛ فالعلم إن يكن فى مقدوره أن يمد أفكار العقل إلى آخر أمد يستطيع العقل أن يمتد إليه ، فمحال عليه بعد ذلك أن يجاوز هذا الذى صنعه ورمز إليه برموز اللغة أو ما إليها رمزاً منسقاً على قواعد المنطق ومبادئه ؛ وأما فى عالم الروح الذى تدعو إليه الهند ، فكثيراً ما قال المتصوفة عندهم إن التركيز والسكينة يعاونان الوعى على الوصول إلى تلك اللانهاية التى عندها لا تعود المعرفة معرفة كما كانت فى دنيا العلم ، قوامها ذات عارفة من جهة وشىء معروف من جهة أخرى ، بل ها هنا تتحد الذات بالموضوع ويصبحان حقيقة واحدة ، وهى حالة من الوجود تعريفها محال .

إن للإنسان الفرد نفساً هى التى تجعل منه شخصاً ، ولها رغباتها التى تجاهد فى غير انقطاع أن تخلق الظروف التى من شأنها أن تشبع تلك الرغبات ؛ لكن الإنسان إبان جهاد نفسه ذاك ، يجد أن تحقيقه لذاته إنما يوصل إليه — لا بإشباع رغبات النفس — بل بإنكار تلك النفس ورغباتها ؛ وهى حقيقة نبهتنا إلى أن الفرد إنما يجد معنى وجوده فى كائن أول يحتوى بوجوده على وجود الأفراد

جميعاً ، وهو كائن نتخذه أساساً للقيم الأخلاقية والروحية فى حياتنا الإنسانية ؛ وهو هو الكائن الذى يكون مداراً للدين وموضوعاً له ؛ وكما أن العلم تحرير للمعرفة من ربقة الجزئيات المحسوسة إلى حيث الكليات المعقولة ، فالدين تحرير للشخصية الفردية من قيود الذاتية المحدودة إلى حيث « الذات العلية » التى — إن تكن الكليات المعقولة فى حالة العالم جانباً إنسانياً فهى أيضاً إنسانية مثلها ؛ وهنا يختلف طاغور عن بقية متصوفة الهند ، الذين يرون الكمال الروحانى فيما يجاوز الحدود الإنسانية كلها ؛ لكننا سواء أخذنا برأيه أم برأيهم ، فكلاهما متفق على الانطلاق من قيود الشخصية الفردية الذاتية على كل حال .

إن حياة الإنسان — فى نظر الهنود — تنقسم أربع مراحل ، كما ينقسم النهار إلى صباح وظهر وعصر وغروب ؛ وهى مراحل تقتضيها طبيعته ؛ أما أولاها فهى مرحلة التربية والتنشيء ، وأما الثانية فرحلة العمل ، وأما الثالثة فهى الركون إلى ملاذ نفك فيه عن أنفسنا لجم الحياة العاملة لنقضى شيخوخة ساكنة ، والرابعة والأخيرة هى عبور قنطرة الموت إلى حيث الحرية الطليقة التى ترقبنا ونرقبها ؛ ولقد يعجب قوم من قولنا إننا نرقب الموت ، لأنهم نشأوا على فكرة هى أننا فى صراع مع الموت لا ينقضى ، كأنما هو العدو الذى اقتحم علينا الدار ، وكأنه ليس خاتمة طبيعية تتفق وطبيعة الحياة نفسها ؛ ولذلك تراهم إذا ما أخذ عهد الشباب من حياتهم فى الذهاب يكادون يمسكونه بالقوة كى يقيم ، فإذا فترت فيهم حدة الشهوة ألهبوها بالعقاقير المصنوعة ، وإذا وهنت الحواس زادوها قوة مفتعلة لتظل نشيطة كما كانت ؛ إنهم لم يدربوا على أن ينظروا إلى ما لا مفر منه نظرتهم إلى الشيء الطبيعى المقبول عن رضا ؛ ولذلك فعسير عليهم النزول عما لا بد أن ينزلوا عنه مكرهين ، إن لم يفعلوا ذلك بجأش رابط ونفس مطمئنة راضية ؛ وبهذا يأتينا الحق قاهراً غلاباً لأننا أبينا أن نستقبله ضيفاً ينزل منا أهلا ومن دارنا سهلا .

انظر إلى الثمرة الناضجة تجد جذعها قد وهن ، ولبها قد تطرى ، لكن بذرتها قد اشتد بأسها استعداداً لامتداد حياتها فى حياة جديدة ؛ وكذلك ما يفقدنا إياه تقدم السن فى ظواهر أبداننا وحواسنا ، يعوضه كسب داخلى يقابله ، وغاية ما فى الأمر أنه فى حالة الإنسان يجىء هذا الكسب الداخلى بفعل إرادة روضت على ذلك ، ولذلك ترى من لم تروَّض إرادته على مثل ذلك ، يَشيبُ منه الرأس ، وتفضّ فى فمه الأسنان ، ويسترخى منه العضل ، ومع ذلك تظل قبضته شديدة على المِلك ، لا يرخيها كما أرخيت أعضاء بدنه ، بل إنه لكثيراً ما يتصرف فى ملكه حتى بعد موته بما يتركه من الوصايا .

لكن سر العالم الباطن هو أن نتعلم التجرد عن علائق الدنيا ما دامت مرحلة التجرد قد دنت منا ؛ كالزهرة تنثر وريقاتها ليكمل لها الإثمار ، والثمرة تسقط عن فرعها لتولد الشجرة ولادة جديدة فى ربيع جديد ؛ والجنين يترك جوف أمه ليفسح المجال لبدنه ولعقله أن ينمو ؛ فأى غرابة فى أن تترك الروح هذه الدنيا لتستكمل حريتها فى عالم آخر تتغير فيه علاقاتها مع بقية أعضاء نوعها ، فتكون معهم كائنا واحداً بعد أن كانت أبدان الدنيا قد فرقتهم أفراداً ؟ وإن الروح إذ تغادر عالماً لتنتقل إلى عالم آخر أوفى وأكمل ، فإنها تكون قد ازدادت فى عالمها الأول خبرة ومراساً ، كأنما كانت هى والبدن يتناسبان من حيث الزيادة تناسباً عكسياً ، فكلما ضعف البدن قويت الروح ، حتى إذا ما حان حين القطاف ، تركت الروح — لحظة نضجها — جسدها غير آسفة لتدخل فى عالم اللانهاية غنية بتجاربها غزيرة فى حكمتها ، فتَكْسَب وتُكْسِب فى آن معاً — فمن حياة الفرد إلى حياة المجتمع ، ومن حياة المجتمع إلى حياة الكون ، ومن حياة الكون إلى حياة اللانهاية — تلك هى مراحل الروح فى طريق سيرها .

استمع إلى طاغور وهو يحدثك كيف يستقبل الموت :

« أية هدية تقدمها إلى الموت يوم يقدم يقرع بابك ؟ آه ، سأضع أمام زائرى كأس حياتى المترعة ، ولن أدعه يعود فارغ اليدين ؛ كل قطوف

كرومى العذبة من أيام خريفى وليالى صيفى ، كل حصاد حياتى الدءوب وجناها ، سوف أضعه أمامه ، حين ينتهى أجل أيامى ، يوم يقدم الموت ليقرع بابى .

أواه أنت ، يا منتهى حياتى الأسمى ، أيها الموت ، يا موتى ، تعال واهمس فى أذنى ؛ يوماً بعد يوم سهرت فى انتظارك ، من أجلك تذوقت هناء الحياة وعانيت عذابها ؛ إننى كلى ، كل ما أملك ، كل ما أتعلل به ، كل حبى ، كل ذلك قد مر مبهماً نحوك ؛ حسبى النظرة الأخيرة من عينيك حتى تصبح حياتى فى حوزتك دوماً ؛ . . .

لقد أذن لى بالرحيل فتمنوا لى يا إخوتى سفراً سعيداً ، سأودع كل شىء ثم آخذ أدراجى وأتهيأ للرحيل . . . » .

هكذا عاش طاغور عظيما ومات عظيما ؛ استقبل الحياة فرحاً بها مستبشراً وارتقب الموت فرحاً به مستبشراً .

محمد كامل النحاس

طاغور المربي

طاغور المربى

قل من الأفذاذ من يتسع نبوغه إلى مثل الآفاق التى تغلغل فيها طاغور فهو فيلسوف متعمق ، وفنان خلاق ، أنارت آراؤه الطريق للملايين فى الهند حتى وصفه غاندى بأنه حارس الهند العظيم ، ونفذ فكره الثاقب فى كثير من نواحى الحياة ، ومجد الطبيعة والإنسان والإنسانية حتى استحق عن دراساته ومؤلفاته جائزة نوبل سنة ١٩١٣ ، وترجمت كثير من كتبه وأشعاره إلى عدد كبير من لغات العالم وترنم بأغانيه وموسيقاه الكثير من الناس ، وشهدت صوره وفنه البلاد المختلفة حيث أقيمت فيها المعارض لهذا الفن الرفيع .

ولم يقصر نشاط طاغور الفكرى على هذه الميادين، بل تعداه إلى ميدان التربية الذى اتجه إليه هذا العقل اللامع بعد سن الأربعين . ورسم طاغور مذهبه فى التربية والتعليم واضحاً بسيطاً ، بل طبق مذهبه عملياً فى الحياة فأنشأ مدرسة سانتينيكتان Santiniketan التى تطورت إلى الجامعة العالمية بعد ذلك Visva Bharati ، وهى تعد الآن من أعظم جامعات الهند ، وتضم طلبة وطالبات من أنحاء العالم ، يقوم على تربيتهم وتعليمهم وتوجيههم أساتذة من جنسيات مختلفة ويعيش الجميع معاً فى جو من التفاهم والتعاطف والتقدير المتبادل ، كما أراد ذلك طاغور .

ولقد كان وراء آراء طاغور فى التربية والتعليم عوامل مختلفة ، وخبرات من حياته المليئة ، انصهرت جميعاً لتصنع تلك الآراء ، وتحفزه على إنشاء مدرسته .

وأهم هذه العوامل التى أثرت فيه منذ طفولته ، نوع التعليم الذى تلقاه فى صغره . لقد كانت المدرسة التى ألحق بها طاغور بغيضة إلى قلبه ، وكان كثير الهرب منها ، حتى انقطع تماماً عنها فى سن مبكرة هى سن الثالثة عشرة . إذ لم يستطع ذكاؤه الخارق وإحساسه الرقيق ، أن يتحمل الدروس الجافة التى كانت تصب عليه من معلمين جامدين وسط نظام جامد فرض عليه فرضاً . ويقول فى محاضرات ألقاها فى أثناء جولته فى الولايات المتحدة سنة ١٩١٦ — ١٩١٧ أى عند ما كان فى الخامسة والخمسين من عمره :

« . . . . لقد هربت من المدرسة فى سن الثالثة عشرة ، وفى أثناء المدة التى أرغمت فيها على أن أواظب على المدرسة ، تعذبت كثيراً . . . وغالباً ما كنت أعد السنوات التى سأضطر لأن أقضيها حتى أتحرر فعلا من المدرسة . . . . . وكم وددت لو أن عصاً سحرية تجعلنى أعبر السنوات الخمس عشرة أو العشرين التى كان محتما على أن أقضيها فى المدرسة سريعاً ، وأجد نفسى فجأة ، وقد أصبحت رجلا مكتمل النمو .

لقد أدركت بعد ذلك أن ما كان يثقل على عقلى هو الضغط الشاذ لنظام تربوى سائد فى كل مكان » .

وقد أمعن طاغور تأملاته فى هذا الجانب الأليم من ماضى حياته المدرسية ، وثار ثورة شعواء على المدارس السائدة ، وطرقها فى تعليم الأطفال وتربيتهم ، ورأى أنه ينبغى للطفل عند دخوله المدرسة أن يتصل بالطبيعة يستمتع بها ، ويرضى نزعته للاستطلاع فيها ، وأن نبعد عنه الكتب وما تحوى من معلومات جافة ، وأن نحرره من قيد الجلوس فى صف يصغى لكل ما يلقيه عليه معلمه من معارف لمدة محددة من الزمن ، لا يسمح له فيها أن يصل عقله بأى شىء آخر من مجريات الأمور .

وبذلك يقوم وجه من الشبه بين طاغور وروسو . كلاهما ينادى بأن نترك الطفل يستشعر الدفء بين أحضان الطبيعة ، يتعلم فيها ويستمتع بأزهارها

وطيورها ، وتتابع الليل والنهار فيها ، والفصول بألوانها المختلفة . ولكن طاغور لم يشأ أن يترك الطفل للطبيعة دون هاد معه أو مرشد ودليل ، كما أراد روسو للأطفال . وإنما أنشأ لهم مدرسة ، واختار لها بقعة جميلة وسط الطبيعة من بقاع الريف ، تبعد كثيراً عن المدينة ، وأتى لهم بمعلمين مختلفين ، ليعيش هؤلاء جميعاً بين جمال السماء وحفيف الأشجار وتغريد الطيور وألوان الفصول البديعة ؛ يحتفلون بمقدم الربيع وينشدون له ويغنون ، ويرحبون بفصل الأمطار الذى يعقب شهور الجفاف ، ويؤدون تمثيليات من الطبيعة وعنها ، ويزينون مسارحهم بما يتفق مع الفصل الزمنى الذى يعيشون فيه ، ويشهدون معلميهم الفنانين ، وهم ينتجون صنوف التصوير والنحت .

ولم يشأ طاغور أن يعزل الطفل عن المجتمع كما أراد روسو الذى كان يخشى على طبيعة الناشئ الطيبة فى سنوات طفولته من أن يلوثها الشر الزاخر به المجتمع . بل وصل بينه وبين الناس فى القرية يخدمهم ويساعدهم بشتى الطرق . وبذلك جعل طاغور من المدرسة مركز إشعاع للقرية ، ووصل بين مجتمعه المدرسى ومجتمع القرية ليكون مجتمعاً واحداً ، يسوده التعاطف والتعاون ، وتبادل الخدمة والمنفعة .

وأراد طاغور لمدرسته أن تكون بودقة تنصهر فيها الأجناس والأديان والمذاهب ، حتى يشب أطفالها وقد خلت قلوبهم من أى نوع من أنواع التعصب والتحزب ، سواء أكان عنصرياً أم دينياً بل أم قومياً أيضاً . ويهاجم الإرساليات التبشيرية التى تبث العداوة باسم الأخوة ، وتخلق سوء التفاهم والضغينة بين الناس باسم التمجيد المذهبى ، وتنقش تعاليمها المتعصبة فى كتب يقرؤها الأطفال ، حتى يظل الشر قائماً على الدوام ، ينفث السم فى عقول الصغار .

وكان طاغور ينادى دائماً بضرورة تعليم الطفل جغرافية بلاده وتاريخها وتراثها حتى يفهم نفسه ويفهم بلاده ، وحتى يقوم تعليمه بعد ذلك على أساس مكين من تراثه وثقافته الأصيلة . وكان مر الانتقاد للنظم المدرسية وبرامج التعليم التى قامت فى الهند منقولة عن الغرب ، ويرى فيها تعويقاً للنمو الفكرى

فى هذه البلاد ، وأنها لا تؤهل إلا للوظائف والقيام بالأعمال المهنية بشكل رتيب ، لا يفتق الذهن لابتكار ، أو إجراء بحث علمى ، أو القيام بإضافات للرقى بالعلم أو المهنة .

ويقول طاغور فى ذلك :

« نحن نقول ،إن الشيء الوحيد الخاطىء فى التربية عندنا ، هو أننا لانتحكم فيها تماماً ، إن السفينة جديرة بالبحر ، ولكن يجب أن تكون الدفة فى أيدينا حتى ننقذها من التهلكة . . نحن ننسى أن الخطأ نفسه موجود فى خلقنا أو فى ظروفنا التى لا مناص من أن تجرنا إلى منحدر التقليد الزلق . . . . إن حريتنا حينئذ تكون حرية فى تقليد المعاهد الأجنبية ، وبذلك يوقعنا الحظ التعس تحت تأثير عاملين ضارين : هما التقليد وســوء التقليد ، وبذلك ننتج جامعة تصنعها ، آلياً آلة فاسدة .

إن الشر والفساد يأتيان من أننا حينما نفكر فى جامعة ، تثب إلى ذهننا صورة جامعة كمبردج أو أكسفورد ، وحشد آخر من الجامعات الأوروبية يتدفق ليملأ جميع فكرنا ، ونتخيل بعد ذلك أن تحررنا قائم على اختيار أحسن ما فى هذه الجامعات ، ثم نرقع بعضها ببعض فى تنظيم كامل ، وننسى أن الجامعات الأوربية هى أجزاء عضوية حية من حياة أوروبا ،حيث وجد كل منها مولدها الطبيعى . إن ترقيع أنوفنا وأجزاء وجوهنا الناقصة بجلود وعضلات من أعضاء أجنبية ، أمر مسلم به فى الجراحة الحديثة ، ولكن أن نبنى الإنسان بكليته من أجزاء أجنبية ،فإنه أمر تعجز عنه ممكنات العلم ، ليس فى الوقت الحاضر فقط ، ولكن آمل بكل قوة ، أن يكون كذلك فى جميع العصور القادمة » .

وينتقد طاغور استعمال اللغة الأجنبية فى تعليم التلاميذ المواد الدراسية بدلا من اللغة القومية ، ويقول فى ذلك :

« إنى لأجسر أن أقول إننا عند ما نُرغم على أن نتعلم بواسطة اللغة الإنكليزية ، فان الدق على الباب ، والمعالجة بالمفتاح يسلبان منا أحسن جزء من حياتنا — قد تكون الوليمة فى انتظارنا داخل حجرة الطعام ، ولكن صعوبة دخولها ، وتأخرنا فى ولوجها ، يفسدان شهيتنا . والحرمان الطويل يضر بمعدتنا ضرراً مزمناً — إن الأفكار تأتينا متأخرة ، ومحاولاتنا المجهدة لأسناننا ، وضروسنا فى طحن قواعد اللغة ، وطريقة الهجاء القاسية ، تسلب منا الرغبة فى الطعام حين يأتى إلينا أخيراً » .

وليس معنى هذا أن طاغور كان لا يؤمن بأية ثقافة أجنبية ، بل على العكس كان يعتقد فى أن هذه الثقافة ضرورية لبث الحياة فى الفكر ، مهما تعارضت مع الثقافة القومية الأصيلة ، ويضرب مثلا لذلك روح المسيحية الذى لا يتعارض فقط مع ثقافة أوروبا الكلاسيكية ، ولكنه يتعارض أيضا مع المزاج الأوربى تماماً ، وبالرغم من ذلك ، فإن روح المسيحية كان أهم وأعظم عامل فى النهوض بالمدنية الأوربية وتغذيتها بسبب هذا التعارض ، وهذا الأمر نفسه حاصل فى الهند ، فإن الثقافة الأوروبية قد غزت الهند ، ليس فقط بما تحويه من علم ومعرفة ، بل وبسرعتها الهائلة ، ومع أن تمثيل الهند لهذه الثقافة كان ناقصاً ، فإنها أثارت الحياة الفكرية ، وأخرجتها من سكونها وعاداتها الشكلية ، وأثارت فيها حرارة الإدراك ، بسبب هذا التعارض بينها وبين التقاليد الفكرية القومية .

ولكن ما يعترض عليه طاغور هو ذلك النظام المصطنع ، الذى من شأنه أن يسمح للتربية الأجنبية أن تملأ العقل القومى كله ، وبذلك يقتل الفرص الخلاقة المبتكرة لقوى فكرية جديدة تتوالد من تفاعل الحقائق الأجنبية مع التراث القومى ، أو على الأقل ، يقف عثرة فى سبيل ذلك .

وهذا هو ما جعل طاغور يلح فى تقوية جميع عناصر الثقافة القومية الأصيلة ، لا لتقاوم الثقافة الغربية ، ولكن لتقبلها وتتمثلها ، حتى تصبح غذاء مفيداً للعقل ، لا أن تصبح حملا ثقيلا عليه ، يستطيع به أن يسيطر على هذه الثقافة لا أن يعيش على هامشها .

ويضرب طاغور مثلا لذلك بالإسلام الذى وجد طريقه للهند من الخارج محملا بخزائن المعرفة والمشاعر الزاخرة ، وديموقراطيته الروحية العظيمة . ففى ميادين الموسيقى والعمارة والفن والأدب ، قدم الإسلام إضافات ثمينة للثقافة الهندية . ومن يدرس حياة القديسين الهنود فى العصور الوسطى ومؤلفاتهم وجميع الحركات الدينية التى بزغت فى أثناء الحكم الإسلامى، يدرك تماماً أى دَيْن عميق تدين الهند به لهذا التيار الذى وفد من البلاد العربية، وامتزج تماماً بالحياة الهندية .

ولم تقتصر دراسة طاغور على الناحية الفكرية من التربية ، بل إنها امتدت إلى الناحية الوجدانية أيضاً ، التى هى بحاجة إلى أن تعكس عليها الأضواء، كما عكست أضواء الفكر على الحياة العقلية ، حتى تلمع وتزدهر ، كما لمعت الحياة الفكرية وازدهرت .

وذكر أن الهند تعرف الغرب فى جانبه العلمى ، وأن معرفتها بالجانب الأدبى أشمل وأكثر ، وبذلك فإن فكرة الهندى عن الثقافة الحديثة كانت محدودة بقواعد اللغة والمختبر .

وينعى طاغور على الجهل بحياة الإنسان الوجدانية الجمالية التى ظلت أرضاً مهملة لا تزرع ، مما أدى إلى ظهور أعشاب ضارة تنمو فيها .

ويؤكد طاغور أن الموسيقى والفنون الجميلة من أرقى الوسائل القومية للتعبير عن النفس ، وبدونها يصبح الناس بكما .

ويبسط طاغور تحليلا واضحاً للعقل ، فيذكر أن العقل الواعى (الشعور) لا يكوّن سوى طبقـــة سطحية من حياتنا العقلية ، بينا العقل الباطن (اللاشعور) عميق شديد العمق ، حتى ليعجز المرء عن أن يسبر غوره ، وهو الذى تنمو فيه حكمة العصور المتتابعة .

ويجد عقلنا الواعى الوسيلة للتعبير عن نفسه بشتى أنواع النشاط المقصود ؛ أما العقل الباطن الذى تسكن الروح فيه ، فإن وسائله للتعبير عن نفسه هى الشعر والموسيقى والفنون ، التى يعبر بواسطتها عن الشخصية كلها .

إن الفنون تشبه بزوغ أزهار الربيع ، وهى الفيض التلقائى لطبيعة الإنسان الباطنية ، وثروته الروحيـــة الزاخرة . وكمال اللون والشكل والتعبير ، يتبع اكتمال الحيوية ، وبهجة الحياة هى الجانب الآخر من قوة الحياة ، فلو أن الأزهار والأوراق ، التى هى زينة الأشجار ، تلفت لضعف معها خشب الشجر وتلف .

ويرى طاغور أن المدرسين الإنكليز ليسوا إلا طيوراً عابرة ، تشقشق للهنود ، دون أن تغنى ، وقلوبهم ليست فى الهند ، إذ أن المكان الطبيعى لفنهم وموسيقاهم هو فى أوروبا ، حيث جذورهم تمتد عميقة فى أرضها ، ولا يمكن نقلهم منها ، إلا إذا نقلت أرضهم معهم . ويحث طاغور على دراسة الفن الأوروبى ، كما يحث على دراسة نشاط الأوروبيين الفكرى والعملى . وبذلك يمكن فهم الشخصية الأوروبية ككل ، بدلا من فهمها ناقصة .

ومعنى ذلك أن الفنون والموسيقى يجب أن تتخذ مكانها المشرف اللائق بها بين الثقافات القومية . ومن ثم وجب أن تدرس الأنظمة الموسيقية المتعددة ، ومدارس الفن المتنوعة المتناثرة فى أنحاء الهند ، وعصورها المتباينة ، وطبقاتها الاجتماعية المختلفة .

وبذلك يتكوّن مستوى حقيقى للتذوق الجمالى ، يمكن معه أن يزداد التعبير الفنى القومى قوة وثروة ، فيقدر الناس على الحكم والتمييز بين الفنون الأجنبية

على أسس حقة سليمة ، وأن يقتبسوا منها أفكاراً وأشكالا دون المساس بفهم الأصيـــل .

ويربط طاغور الناحية الاقتصادية بالتربية،ويرى أن مركز الثقافة يجب ألا يكون في الحياة الفكرية فقط ، بل فى الحياة الإقتصادية أيضاً . كما يرى أن المدرسة من واجبها أن تقوم بزراعة الأرض وتربية الماشية ، حتى توفر الغذاء لها ولتلاميذها . وعليها أن تعمل على إنتاج الضروريات بأحسن الوسائل وأجود المواد ، وأن تستعين على ذلك بالعلم . وعليها أن تقوم بالتصنيع على أساس تعاونى يربط بين المدرسين والتلاميذ برباط حى نشيط من الحاجة . وبهذا ينال كل فرد قسطاً من التدريب الصناعى العملى ، لا يكون الجشع فى الكسب ، هو القوة الدافعة له .

إن واجب كل معهد أن يجمع حوله القرى المجاورة ، ويربط بينه وبينها فى جميع نشاطه الاقتصادى . فالإسكان ، والصحة ، والرقى بالمستوى الفكرى والخلقى للقرى ، كل ذلك وغيره ، يجب أن يكون هدفاً من أهداف النشاط الاجتماعى للمدرسة .

وبذلك لا تكون المدرسة جزءاً منعزلا عن العالم بل عالـماً فى نفسها، مكتفية بذاتها ، مستقلة ، غنية ، متجددة فى حياتها ، تشع النور فى جميع الجوانب وعلى مر الأيام ، وتجذب نحوها مجموعة من القرى ، وتربطها بها برباط من التعاون والتعاطف ، وتمد بأنفاس الحياة الإنسان كله : فكره واقتصادياته وروابطه الاجتماعية .

وهذه الروح الاشتراكية التى يبثها طاغور فى المدارس، يبشر بها أيضاً بين التلاميذ ، ففى محاضرة له ألقاها على بعض الطلبة ،يقول لهم : « إن أى حق يكتسبه الإنسان هو لكل إنسان » . إذ يجب ألا يستغل الفرد حقوقه لمجده الشخصى ، فإنه لو فعل ذلك ، لكان كمن يبيع نعم الله بالكسب المادى.والناس

ليسوا مجموعة من الأفراد ، بل يجب أن يكوّنوا مجتمعاً من خلق روحهم الجماعي — لا وليد عقول مادية أنانية ، ترفض أن تدرك التزاماتها نحو الغير . يجب ولا شك أن يحب الإنسان هذا العالم ، والأشياء المادية التي يزخر بها ، ولكن لا يحبس ممتلكاته في أسوار ، بل يقتسم الثروة مع المحتاجين ، ويستضيف الأقارب ويعينهم ، لأنه إذا أمعن في الغنى أصبح مادياً ، ومستغلا ، والمادية لا تعرف الحدود . والماديون شرهون في التملك والتخزين . وما كانت المجتمعات الإنسانية العظيمة يوماً من صنع المستغلين ، وإنما هي من صنع الحالمين المؤمنين . وأصحاب الملايين الذين ينتجون البضائع في كميات ضخمة ، لا يستطيعون أن يخلقوا مدنية عظيمة ، بل إنهم ليهدمون ما يشيده الآخرون .

وبعد

فإننا لنستطيع أن نلمس في الفلسفة التربوية لطاغور ، تقديساً لحرية الطفل حتى إنه أراد أن يترك الأطفال أحراراً يتعلمون من الطبيعة والحياة ، دون أن يفرض عليهم دروساً معينة ، بل يتركون ليتعلموا ما يشاءون ، مدفوعين بحبهم الطبيعي للمعرفة ، وبشدة حساسيتهم لاستطلاع كل ما تقع عليه حواسهم ، أو يتصل بحياتهم .

وإننا لنستطيع أن نلمس أيضاً تقديسه للمحبة التي يجب أن يشبّع بها الطفل ، خالصة من كل نوع من أنواع التعصب ، حتى جعل مدرسته التي بدأت بخمسة أطفال ، واتسعت بعد ذلك لتكون جامعة من أعظم الجامعات ، ملتقى للطلبة والأساتذة ، من جميع الأجناس والقوميات يتحابون فيها ، ويتعاطفون ، ويتفاهمون .

وإننا لنجد في أسس فلسفته التربوية ، اهتمامه بالفنون والموسيقى والأشغال ، لا كدروس تعطى للتلاميذ ، أو نشاط يقومون به فحسب ، ولكن أيضاً كوسيلة أساسية للتعبير عن أنفسهم ، وفهم تراثهم الفني ، والاعتزاز به ، وتكوين

العاطفة الجمالية فيهم،التى تجعل لحياتهم طعما ، وتغرس فيهم حب الطبيعة والحياة ،وتشيع البهجة والسرور فى نفوسهم ، وتعمل على تكامل شخصياتهم .

ويؤمن طاغور فى فلسفته التربوية بأن تكون المدرسة والمجتمع وحدة ، وأن تعمل المدرسة على تفهم القرية والبيئة ، وتسهم فى رفع مستواها الصحى والثقافى والاقتصادى ، وفى أن تشيع السعادة فى حياة الأهلين .

كما يؤكد أيضاً ضرورة قيام التعليم على أساس من التراث القومى وشخصية المجتمع نفسه ، لا أن يقوم على نقل أنظمة مستوردة من الخارج ، غريبة عن مشاعر التلاميذ وأحاسيسهم . وليس معنى هذا أن تُحبس الثقافة القومية عن الثقافات الأخرى ، بل تستفيد منها غذاء عقلياً وفنياً وروحياً يمكن هضمه ، لا مجرد إضافات تظل عالقة فى العقل أو الشخصية ، دون أن تندمج فيها اندماجاً كلياً .

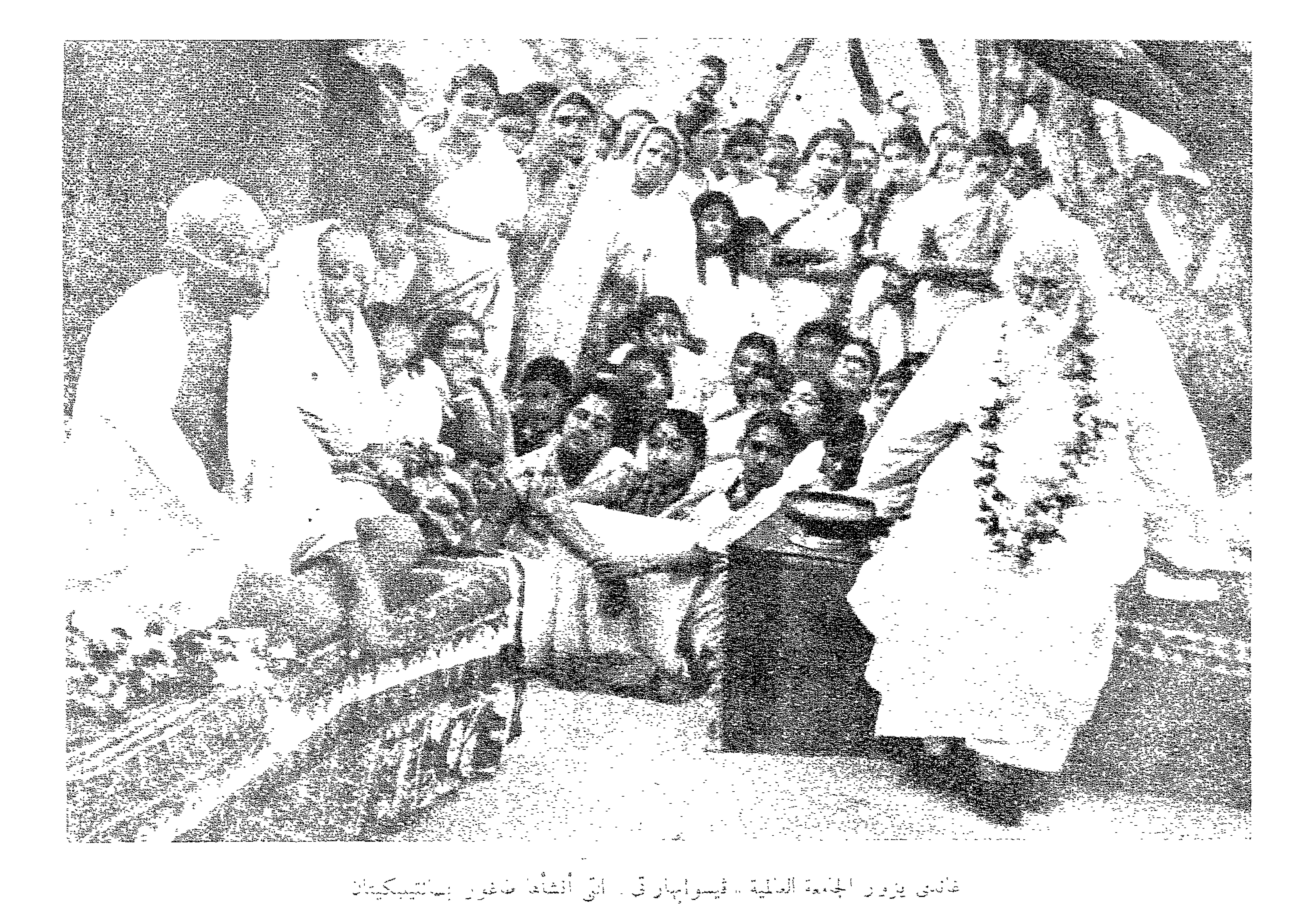
وقد وضع طاغور أساساً رئيسياً فى فلسفته التربوية ؛ هو تنمية روح المحبة والتعاون لا بين التلاميذ فحسب ، بل بين التلاميذ والمدرسين ، وبين المدرسة كلها والمجتمع ، وكذلك تنمية روح الاشتراكية فى الحياة . لأنه كان يؤمن بوحدة الوجود فى الحق ، وبوحدة الله الذى خلق هذا الوجود ، ، وبوحدة الشعب ، بل والإنسانية جمعاء .

وأهم ما يتميز به طاغور ، عالماً من علماء التربية ، أنه وضع فلسفته ومبادئه ، ثم قام على تطبيقها عملياً فى مدرسته . حقاً إنه لم يستطع تنفيذ جميع تعاليمه ، وفى ذلك يقول :

« يجب أن أعترف بأننى لم أستطع أن أنفذ الخطة التى وضعتها تماماً . إننا مضطرون لأن نعيش فى مجتمع له أحكامه وتحكماته . وغالباً ما كنت أرضخ لما لا أومن به إزاء إصرار الآخرين من حولى عليه . ولكن الأمر الذى كان واضحاً وثابتاً على الدوام فى ذهنى ، هو أن أخلق جواً للتلاميذ ، إذ كنت أشعر أن هذا أكثر

أهمية من التعليم فى الصفوف . ولقد كان الجو مهيئاً : كانت الطيور تغرد لشروق الشمس ، وكان المساء يزحف بهدوئه وصمته ، وكان تألق النجوم ينشر فى الليل السكون والسلام » .

لقد خلد طاغور اسمه بين عباقرة الفلاسفة والأدباء والشعراء والفنانين على مر العصور . كذلك أصبح اسمه خالداً بين علماء التربية بما نشر من مبادىء سامية ، وتعاليم قويمة ، عمل على تطبيقها فى مدرسته التى أنشأها منذ ستين سنة ، ونمت وازدهرت ، حتى أصبحت جامعة عالمية يحج إليها الدارسون والعلماء من جميع أنحاء العالم .



غاندي يزور الجامعة العالمية « فيسوابهارتي » التي أنشأها طاغور بسانتينيكيتان

عبد الرحمن صدقي

طاغور
و
المسرح الهندي

الغنائي - الرومانتيكي - الرمزي

عناصر البحث

طاغور و المسرح الهندى

الغنائى - الرومانتيكى - الرمزى

تمهيد

أثر البيئة ومقومات التكوين :

كان روبندرانات طاغور الابن الرابع عشر والولد الأخير فى أسرة ديفندر انات طاغور[1] "Devendranath" ويرجع ثراء آل طاغور وجاههم واتساع أفق ثقافتهم إلى تعاونهم منذ قرون مع سلاطين المغول المسلمين ، ومن بعدها إلى مزاولتهم الأعمال التجارية فى أيام شركة الهند الشرقية . وقد اشتهر جد الشاعر وهو الأمير «دوركانات» "Dwarkanath" بالأبهة فى معيشته الدنيوية وبالسعة فى آفاق تفكيره العالمية ، وتشجيعه لحركات الإصلاح الدينية فى المعتقدات القديمة البرهمية . كما اشتهر والد الشاعر بين قومه بلقب «مهاريشى» ومعناها العالم أو القديس العظيم لما كان عليه من وافر العلم وعميق التقوى ، والتمسك بالمبادىء الخلقية السامية. ولم يكن ثراؤه عن مادية فيه ، بل كان متحصلا من حبه للعمل المنتج وكراهيته للخلود إلى الدعة والكسل . ولم يشغله السعى عن الاطلاع على الأدب القديم ، والاستمتاع بالموسيقى والغناء متعة المتذوق العليم ، والاشتراك الجرىء فيما فيه صلاح الدين :

---

(١) طاغور معناه المولى أو السيد الكبير .

وكان آل طاغور يعيشون مجتمعين ، عيشة الأدباء الأولين ، تضمهم فى كلكتا داركبرى واحدة هى دار الأسرة فى حى « جوراسانكو » "Gorasanko" وسط العاصمة الصاخبة .

وفى هذه الدار ولد روبندرانات طاغور فى السابع من شهر مايو عام ١٨٦١ ، وفيها كانت نشأته كسائر الأجداد والأباء والآبناء والأحفاد من أسرته. وكانت حياة الأسرة هنا حياة ضيقة فى بعض الوجوه ، فلم يكن مسموحاً للصغار أن يتجاوزوا أعتاب الأبواب الكبيرة إلى الخارج ، وكان شأن الكبار لا يفترق عن ذلك كثيراً إذ لم يكن فى المدينة وقتئذ دور للملاهى العامة أو للسينما ، ولا ساحات لألعاب الكرة بالقدم أو بالمضرب ، ولا أندية للتسلية والرياضة. فلم يكن الناس يخوضون فى طلب اللهو كما يفعلون اليوم ، بل كانوا يتلهون هم وأصدقاؤهم فى دورهم . ولما كانت أسرة طاغور كلها من المثقفين الموهوبين ، فقد كان الأبناء الكبار يخلقون لأنفسهم عالماً طريفاً شائقاً إلى أبعد الحدود ، بما يزاولون فى عقر دورهم من أنواع النشاط الفكرى والفنى .

وكان احتفالهم بالتمثيل على أشده ، فكانوا يعدون له حفلات خاصة ويشتركون فى تأدية التمثيليات هم وأصدقاؤهم ، غير أن الصغار لم يكن مرخصاً لهم بشهودها ، فكان روبندرانات الصغير ، أو على حد ما كانوا ينادونه وقتئذ « روبى » ، ومعه أترابه الصغار ، يكتفون بالوقوف فى شرفة بعيدة يرقبون منها قدوم المدعوين ويتسقطون ما قد يترامى إلى أسماعهم بجهد المستطاع .

ولقد اتفق ذات مرة أن قدمت فرقة محترفة لتمثيل « نالا ودامايانتى » "Nala & Damayanti" فى فناء الدار الخارجى ، وقيل للأولاد فى هذه المرة إنه مسموح لهم أن يشهدوا الحفلة . ولم تبدأ الحفلة إلا فى ساعة متأخرة جداً ، فكان على الصبية أن يأووا إلى الفراش فى الموعد المعتاد ، فأقبل الكبار عليهم يعدونهم أن يوقظوهم عند البدء فى التمثيل . وكان « روبى » أشدهم اهتياجاً ورغبة فى شهود التمثيل ، فأوى إلى فراشه على كره ومضض شديد لعدم تصديقه ما وعد

به هؤلاء الكبار. ومع ذلك فقد تم كل شيء على ما يرام ، فأنزل الصبية الصغار إلى الفناء المتلألىء الأضواء ، وتقدم « روبى » وجلس مع إخوته الذين كانوا يناولونه حفنات صغيرة من النقود ليرمى بها مثلهم إلى المسرح مكافأة للممثلين فى مواضع الإجادة . ولله ما كان أبدع هذا كله ! ولكن التمثيلية كانت طويلة زائدة الطول ، وكان باقياً على ختامها وقت طويل ، فإذا « روبى » قد غلبه النوم ثانية فحمله الخدم إلى فراشه .

ولما بلغ « روبى » الثانية عشرة من عمره ، اصطحبه أبوه « مها ريشى [1] ديفندرانات » إلى ضيعة له على بعد ميلين من قرية بولبور " Palpur " بإقليم البنغال ، فى بقعة قليلة الارتفاع مجدبة صلبة نزرة الماء كثيفة الدغل غير سامقة الشجر . وكان مها ريشى قد اشترى الضيعة فى هذه الناحية للاعتزال والخلوة كلما أراد الاستجمام والراحة والعبادة ، ومن أجل ذلك أسماها سانتينيكتا " Santenikita " أى دار السلام .

وكان إلمامه بها فى هذه المرة قصيراً ، فلما أن اتجه الوالد ومعه ولده فى منتصف أبريل إلى أقصى الشمال حيث « امرتسار » فى إقليم البنجاب ومنها إلى مصيف دالهوزى " Dalhousie " فى أعالى قمم الهيملايا الشاهقة التى تكسوها الغابات الصنوبرية والثلوج الأبدية وهنا أقام « روبى » مع أبيه وحدهما أربعة أشهر كاملة كان يتلقى عليه فى أثنائها دون انقطاع دروساً فى الإنجليزية والسنسكرتية . وهنا كانت قراءته للمرة الأولى قصيدة لأشهر كتاب الدراما الهندية القديمة « كاليداسا » " Kalidasa " وهى قصيدة « السحابة الرسول » " Negha - duta " بما فيها من رائع التصوير للمناظر الريفية فى الهند ووصف انهمار الغيث المتدفق المدرار حيث وميض البرق وقصف الرعود فى فصل الأمطار ، فضلا عن وصف أبهة الملك القديم فيما كان من شامخة القصور وما كان فى البلاط من استقبالات رائعة ومهرجانات شائقة . وبديهى أن الصبى

---

(١) «ما هارشى» تتألف من لفظين « ماها » ومعناها العظيم و « ريش » ومعناها العالم أو القديس

ما كان ليدرك فى هذه السن كل ما كان فى القصيدة من عميق المعانى وروائع الجمال ، ولكنه كان على كل حال يحب تلك الموسيقى الفخمة التى يحس رنينها فى الكلمات . وكانت براعة الأوصاف ولطافة التشابيه وطرافة الاستعارات تفعم نفسه وتزحم خاطره وتلهب خياله ، فلا عجب إذا رأيناه فى مستأنف حياته دائم الرجوع إلى « كاليداسا » متزايد الحب له والإعجاب به .

وقد أجمع النقاد على أن هذه الأشهر الأربعة التى أقامها مع والده على هذه القمم العلياء الذاهبة إلى السماء كان لها أعمق الأثر فى يقظة وعيه الأدبى ويقظة شعوره الصوفى .

ولما عاد الصبى ، لم يعد إلى كنف الخدم الذين كان موكولا إليهم القيام على العناية به لمرض أمه المزمن وكثرة تغيب أبيه فى رحلات ، بل عاد الصبى ليتبوأ المكان الجدير به الأثير عنده فى مقاصير الحريم . فإذا اجتمعت نساء الأسرة فى حجرة أمه المريضة ، كانت له الصدارة فى حلقتهن وكانت صغرى العرائس فى الأسرة — زوجة أخيه الخامس جيوتى الذى كان يكبره — تغدق عليه كنوزاً من العطف والاهتمام ، وكانت حاجته إلى العطف والاهتمام فى هذه السن ، وبعد هذا الإقصاء ، كالحاجة إلى الماء والهواء. ولقد أشار إلى ذلك طاغور فى ذكرياته يقول : « لقد كانت مقاصير الحريم تلوح لى قبل ذلك كالعالم النائى البعيد ، يكتنفه سحر الغموض فلما أن دخلت فى دارنا العروس الجديدة يزينها عقدها الذهبى زادت مقاصير الحريم غموضاً وسحراً على سحرها . هذه التى جاءت من الخارج فإذا هى على الفور واحدة منا ، هذه التى كانت غريبة عنا فإذا هى أقرب الأقربين إلينا . لقد وجدتنى مجذوباً إليها بسحر لا تقاوم فتنته . ولكننى كنت إذا استطعت القرب منها بعد طول السعى وصنوف التدابير والاحتيال تبادر أختى الصغرى فتدافعنى قائلة : « ماذا جئت تفعل هنا ، يا ولد . اخرج من هنا فى الحال » . وكان هذا الحرمان الذى تقرنه أختى — وهى عامدة — بالهوان يملأ نفسى حزازة وموجدة .

وقد استطاب الصبي طاغور بعد عودته تلك الجلسات التى كانت تعقدها أمه فى الهواء الطلق مساء فوق سطح البيت حيث أمسى خطيب هذه المجالس يروى ما قرأه مع أبيه من ملحمة « رامايانا » فى نصها السنسكريتى الأصلى ليعظم فى نظر أمه ويحظى بإعجابها . ولم تكن حظوة الابن بإعجاب الأم فى يوم من الأيام بالشىء العسير .

ولم يطل للصبي هذا الصفو ، فقد بدأ التفكير فى إرساله للمدرسة . وكان طاغور شديد الضيق بالمدارس التى تردد عليها . ولكنه كان فى هذه المرة أقل ضيقاً . فقد كان أسرع ألفة بتلاميذكلية « سان كسافيه St. Xavier's college » كما آنس إلى أساتذتها الذين كانوا أكثر عطفاً عليه وفهماً لطبيعة مزاجه ، فلم يأخذوه بالبرنامج الدراسى المقرر على سائر التلاميذ ، وكان من ذلك أن كلفه أحد الأساتذة أن يترجم إحدى تراجيديات شكسبير وهى « مكبث » إلى البنغالية ، فضلا عن قراءته فى الأدب القديم . ولكنه مع ذلك كره الاستمرار فى سلك الدراسة والتقيد بالنظام المدرسى فهجر المدارس الهندية عام ١٨٧٤ إلى غير رجعة .

وظل « روبى » فى السنوات الأربع التالية بدار الأسرة فى حى « جوراسنكو » . ولم يلبث أن غالت المنية أمه فى عام ١٨٧٥ وهو فى الرابعة عشرة من عمره . وهنا التقى للمرة الأولى بالموت وجهاً لوجه ، ولكنه لم يرعه ، لأن وجه الأم التى ماتت بعد مرض عضال طويل كانت تبدو عليه السكينة والسعادة ، فلما أن حملوا جثمانها واجتازوا به البهو الكبير وعرف أنها لن تعود شعر بالوحشة القديمة ، ولكنه لحسن الحظ كان إلى جانبه من أولوه الصداقة والمودة الحانية ، وخاصة أخته « سوارنا كومارى " Swarna Komary " » التى صارت فيما بعـــد كاتبة مشهورة .

بيد أن أعظم هؤلاء أثراً فى نفس الصبي طاغور ، كانت زوجة خامس إخوته « جيوتيريندرانات Jyotirindranath التى عطفت عليه وكسبت قلبه منذ دخلت

بيت الأسرة ، وكانت تدعوه في الأعياد التي يسمونها « زفاف العرائس » حيث كانت تصنع بمناسبتها أشهى ألوان الطعام ، فكان يدخل السرور على قلبها أن ترى استمراء الصبي لها ، وفيما عدا ذلك كانت لا تني طوال الوقت عن نقده على سبيل المعاكسة وتعيب عليه حتى سماته ومظهره . وقد أشار الشاعر إلى ذلك بعد سنوات في قوله إنها على كل حال لم تدع لي سبيلا إلى الادعاء ومداخلة الخيلاء .

ولم يلبث أن ازداد اشتراك الفتى مع الكبار في عالمهم وكانوا قد جمعوا حولهم زمرة من ذوي الميول الفنية الفكرية ، فكانت الحياة في هذه الأسرة كفيلة في ذاتها بتوفير التهذيب والثقافة لمن يعيش في كنفها . وحفز الذين أوتوا الموهبة — مثل فناننا طاغور — على الانتاج .

وقد كان الفتى شديد الأنس خاصة بأخيه « جيوتي » الذي كان يكبره اثني عشر عاماً ، وزوجته التي كانت تكثر من عطفها عليه وخاصة بعد وفاة أمه . وكانت الزوجة الشابة متحررة لا تلتزم الحجاب ، وكان ذلك في البنغال أمراً من الشجاعة بمكان في ذلك الأوان . وكان طاغور معجباً بما كان عليه الزوجان من الشجاعة والحرية في خوض هذه التجربة الاجتماعية . بيد أن الرابطة الكبرى التي توثقت بها صداقة طاغور لهما هي ما كان من ولعهما بالموسيقى والدراما . فهنا في حجرة « جيوتي » يقوم ذلك المعزف الغربي « البيانو » ، وإليه كان يجلس « جيوتي » ساعات طوالا يؤلف أنغاماً من طراز جديد . فكان رابندرات يجلس إلى جانبه يؤلف الكلام الذي يتفق مع هذه الأنغام حتى يسهل عليهم تذكرها . وكان ذلك خير مران للفتى الذي قدر له أن يكون من أعظم الشعراء ومؤلفي الأغاني . وفي كل مساء كان يجتمع الأخوان وزوجة « جيوتي » بالشرفة حيث يعزف « جيوتي » على الكمان ويصاحبه طاغور متغنياً بما نظمه عليها من الكلام . وكثيراً ما كان يقدم عليهم أصدقاء من محبي الموسيقى لقضاء السهرة معهم . كذلك كان « جيوتي » يعالج كتابة التمثيليات وهي لا تخلو من الموسيقى والغناء وكان بطبيعة الحال يقوم على

تمثيلها فى فناء الأسرة . ومن ثمة انفسحت الفرصة لطاغور أن يشارك فى الأداء التمثيلى وهو فى السادسة عشرة من عمره، ولقد أظهر الكثير من البراعة فى التمثيل سواء فى الأدوار الجدية أو الهزلية . ومنذ ذلك الحين ظل طاغور على حبه للتمثيل .

المحاولات الأولى فى سن الحداثة

ليس بالغريب بعد ما قدمناه أن نرى طاغور فى عام ١٨٧٥ وهو لم يزل فى الرابعة عشرة من عمره ينشر متفرقات من الشعر والنثر فى بعض المجلات؛ وحسبنا فى التعقيب على هذه المسارعة الباكرة أن نقول إن صاحبها لم تحدثه نفسه قط بالعودة إلى ذكرها وإعادة نشرها . ولم ينقطع « روبى » منذ ذلك الحين عن الكتابة لا سيما وقد اتسع له مجال النشر حين أصدر أخوه « جيوتى » عام ١٨٧٧ مجلة باسم « بهاراتى » "Baharati" وهذا الاسم من أسماء « سراسفاتى » "Sarsvati" ربة المعرفة والشعر ، وفى مقدمة ما نشره فيها منظومة تربو على الألف سطر عنوانها « قصة شاعر » ولقد طبعها بعض أصدقائه بعد ذلك فى كتاب ، فكان أول كتبه . وحسبنا شاهداً على كثرة ما كان من اشتغاله بالأدب وعكوفه عليه أن نشير إلى ما احتواه عدد واحد من أعداد هذه المجلة من الفصول الممهورة باسمه فهى تتناول الأدب الأنجلوساكسونى ، والأدب الإيطالى عن « دانتى وشعره » وعن « بترارك » ولورا حبيبته ، ثم الأدب الألمانى عن جوته . وهذه الفصول مهما يكن من عدم أصالتها وقلة إحاطتها بالموضوع إلا أنها تدل لا محالة على مدى اهتمام شاعرنا الشاب بالأدب الإنسانى عامة كما تدل على انصرافه إلى العمل الأدبى بكليته .

كذلك نرى طاغور الفتى وهو لما يزل على عتبة السابعة عشرة من عمره يعالج الكتابة للتمثيليات . فلقد ألف فى أوائل سنة ١٨٧٧ أولى تمثيلياته « رودراشاندا Rudrachanda » التى جعل إهداءها إلى أخيه « جيوتيريندرانات » . والتمثيلية فى أربعة عشر مشهداً ولا تتجاوز أبياتها الثمانمائة سطر ، وهى من نوع الميلو دراما التى تقوم على المغامرات والغناء ، وليس لها شأن يستوجب التنويه بها ويدعو إلى الوقوف عندها .

وفى أواخر عام ١٨٧٧ وقبل أول عام ١٨٧٨ رحل طاغور مع ثانى اخوته الكبار « ساتيدرانات Satyendranth » إلى إنجلترا حيث أقام برهة فى بيته مع زوجته وأولادها ، والتحق بمدرسة فى « بريتون Brighton » . ثم تركها إلى لندن حيث أقام فى بعض تلك الأماكن الموحشة ، والتحق بالكلية الجامعية وحضر ما كان يلقى من محاضرات فى الأدب الإنجليزى ، وقرأ على الأستاذ هنرى مورلى كتاب « ديانة طبيب Riligio Midic » للسير توماس براون وتأثره بخواطره عن الموت ، كما أقبل على دراسة شكسبير فقرأ تراجيدية كوريولاناس Coriolanus ثم تراجيدية « أنطونى وكليوباتره » فكانت متعته بقراءتها عظيمة . ولم تتجاوز إقامة طاغور فى انجلترا عاماً وبعض العام . وكان بجانب دراسته للأدب الإنجليزى معنياً بدراسة الموسيقى الغربية ، وهو أمر طبيعى إذ كان منذ صغره — كما رأينا — شديد الشغف بالموسيقى. وفى أثناء هذه الإقامة شرع فى تأليف دراما شعرية غنائيـــة أسماها « القلب الكسير » "Bhagna Hriday"

وارتحل شاعرنا عائداً إلى وطنه أول عام ١٨٨٠ لا يحمل من الذكريات إلا القليل ولم يكن عنده بالسار الجميل . ولكنه مع ذلك قد ازداد محصوله من الأدب الإنجليزى وإن لم يكن ذلك ليؤثر على جوهر روحه الهندى أو ليطغى على ما يعمر صدره من الشعر السنسكريتى القديم . وهنا على أرض الوطن أتم طاغور وهو فى الثامنة عشرة من عمره بين نهاية الصبا وبداية الشباب درامته « القلب الكسير » وهى من ذلك النوع المستغرق فى الرقة والعاطفة . ومحور هذه الدراما فكرة ما برحت تأسر فكر الشاعر وتعاوده ، وهى أن الشاعر لا يتبين مدى حبه للفتاة التى يحبها حتى يفارقها ثم لا يزال بعدها يهيم من بلد إلى بلد حتى إذا عاد إليها وجدها على فراش الموت . وعلى أثر نشرها كلف بعض الأقيال الحاكمين على التلال — وهو راجا تيبراها — وزيره الأكبر أن يعرب للشاعر عن إعجابه وعظيم أمله فيما يدخره له المستقبل .

وفى الوقت نفسه كان الناقد الهندى بابى بريانات سن — الذى كان شاعرنا لا يحرص على رأى ناقد حرصه على رأيه — شديد للسخط على هذه التمثيلية التى خيبت رجاءه فيما كان يرتقبه لطاغور من مستقبل كبير ، ولم يراجعه حسن الظن به والأمل فيه إلا بعد أن ظهر ديوانه الثانى «أغانى المساء» فيما بعد . والواقع أن هذه الدراما الشعرية الغنائية قد تردت بعد ذلك فى غيابة النسيان وتورع المؤلف نفسه عن انتشالها منها عدا أغان يسيرة وفقرات قصيرة .

طاغور والمسرح الغنائى

من المتعارف المعلوم شيوع الموسيقى والغناء فى الحياة الهندية على وجه العموم ، وحرص الهنود من مختلف الطبقات على السماع ومبلغ طربهم له ، وفرط عنايتهم بتدارس المعزوفات الغنائية ، واستكثارهم من محفوظها ، وتلقينها للناشئة فيما يتعلمون . وقد تقدم بنا كيف كانت دار طاغور على وجه الخصوص مركزاً حياً لإحياء التراث الموسيقى والعمل على تجديده ، وكيف كان عكوف طاغور فى صباه مع أخيه الكبير جيوتى وزوجته على ابتكار الأنغام ووضع الألحان .

ولقد كانت الموسيقى والرقص قوام المسرح الهندى منذ نشأته الأولى . وهذا ظاهر فى الأصل اللغوى لكلمة « ناتيا : مسرحية » فى اللغة السنسكريتة فهى مشتقة من « نريتيا » ومعناها الرقص ، ويعنون به الرقص التعبيرى على النغم الموسيقى .

فلا غرو أن يكون اتجاه طاغور المسرحى بادىء ذى بدء إلى المسرح الغنائى ، وسنتناول بعض هذه التمثيليات الغنائية بالكلام على قدر ما يسمح به المقام .

عبقرية ڤالميكى

Valmiki Pratibha

١٨٨٠

عاد طاغور عام ١٨٨٠ من إنجلترا بعد مقامه فيها عاماً وبعض العام يدرس بجامعة لندن الأدب الإنجليزى . وقد أخذ بعد عودته فى تأليف دراما موسيقية عن شاعر من أقدم شعراء الهند وهو « ڤالميكى » مؤلف ملحمة « رامايانا » وهى إحدى الملحمتين العظيمتين فى الهند القديمة . وقد تناول طاغور فى دراسته الموسيقية تلك القصة الأسطورية عن حيـــاة الشاعر القديم ، وكيف اتفق له كتابة هذا الشعر العظيم فى ملحمة رمايانا . وخلاصة القصة أن ڤالميكى كان فى شبابه زعيم منسر من اللصوص قطاع الطرق يعبدون « ربة الحب الحالكة الدموية كالى » . وفى ذات يوم قبض أتباعه فى الغابة على فتاة شابة وأتوا بها لتقدمها قرباناً للربة العطشى للدماء . فإذا ڤالميكى يستولى عليه شعور عجيب من الإشفاق والرحمة ، فيخلى سبيلها . ثم يخرج هائماً حزيناً فى الغابة وقد استحوذ عليه قلق لا يدرك كنهه . ويمر باثنين من أتباعه وقد قتلا عصفوراً ، فإذا به يداخله مرة أخرى ذلك الشعور بالإشفاق والرحمة . وفجأة يبدر من شفتيه بيتان من الشعر السنسكريتى ، وبينما هو قائم فى مكانه يعجب بحلاوة كلامه ، إذ تجلت أمامه ربة المعرفة والشعر «سراسفاتى» وأبلغته أنها هى نفسها تلك الفتاة الشابة التى صادفها وأيقظت فيه شعور الإشفاق والرحمة . ثم منحته الربة شعارها وباركت شعره .

هذا ملخص المسرحية . ولعله من المفيد هنا قبل التعقيب عليها أن نعيد ما سبق أن ذكرناه من أن التمثيل كانت له منزلة أثيرة فى الحياة الفكرية

والاجتماعية عند آل طاغور فى دار الأسرة الكبيرة فى حى جوار سنكو ، وأنه وسط هذا التقليد العائلى كان مولد الشاعر ، ومن جرائه كان اتجاهه المبكر إلى كتابة التمثيليات . ولقد كانت التمثيليات يجرى تقديمها فى دار الأسرة ، ويشترك فى تأديتها أفراد الأسرة وعلى رأسها مؤلفها الشاعر . ومن المرجح أن يكون أول ما أخرج لطاغور على النحو المذكور هذه التمثيلية ، ولقد شجع الشاعر على نظمها وإخراجها أخوه الكبير « جيوتى » كما اشترك معه بوضع الألحان لبعض أغانيها .

ولا مراء فى أن هذه التمثيلية الغنائية حافلة بالحركة الخفيفة المسلية ، وأنها غنية بما فيها من الغناء المستبسل القوى للجماعات من قطاع الطريق ، فضلا عن أغنيات السكر والعربدة ، ومشاهد الصيد والمطاردة ، وفى مقابلة ذلك عرائس الغاب وحورياته يغنين ويرقصن معبرات عما يشعرن به من السعادة وسط جمال الغابة . ولا مراء كذلك فى أن موسيقاها تسترعى السمع لما بذله الشقيقان من المحاولات الجديدة لتمكين الموسيقى من التعبير الدرامى عن الشخصيات والمواقف. والواقع أن طاغور لم يتحرج فيها من تجربة الاقتباس من الأنغام الغربية الإنجليزية والأيرلندية التى ألف سماعها أثناء مقامه فى إنجلترا . بيد أن ما اقتبسه — على حد ما ذكر فى ذكرياته — لا يزيد على لحنين من اللحون الانجليزية لأغانى السكر والعربدة لجماعات قطاع الطرق ، ولحن واحد من اللحون الإيرلندية لأغانى النواح والرثاء على لسان عروس من عرائس الغابات . أما سائر الألحان فبعضها من وضع أخيه جيوتى ، والكثرة الباقية على نسق الألحان الهندية القديمة الأصيلة . ومن أجل هذا تعتبر هذه التمثيلية من الناحية الموسيقية خطوة جريئة خطيرة وتجربة جديدة مثيرة .

وكان أول تمثيل لهذه التمثيلية التى تعرف فى لغتها الأصلية باسم « ڤالميكى ويراتيبها » فى فبراير عام ١٨٨١ فى إحدى السهرات الأدبية التى اعتاد آل طاغور أن يحيوها فى دارهم بالغناء والموسيقى والشعر . وكان طاغور يقوم

بدور الشاعر السنسكريتي القديم « فالميكي » وقامت بدور « سراسفاتي » ربة المعرفة والشعر ابنة أخيه الثالث « همندراناث » واسمها « براتيبها » التي أبى الشاعر إلا أن يحتفظ باسمها في عنوان المسرحية بمثابة تذكار عائلي . ولقد شهد المسرحية فيمن عهدها في هذه الحفلة « بانكيم شاندرا » أشهر كتاب القصة في البنغال وشيد بها على صفحات إحدى المجلات .

عبث الأوهام

Mayar Khela

١٨٨٨

كان نجاح طاغور فى محاولته الجريئة التى عمد فيها إلى الابتداع والتجديد فى « عبقرية ڤالميكى » حافزاً له على نظم تمثيلية غنائية غيرها من قبيلها ، وهى « الصيد الوبيل Kal Mnigaya » وقد أدار موضوعها على خبر من الأخبار المأثورة المشهورة يروى عن ناسك ضرير لقى ابنه الوحيد مصرعه على يد الملك « بصاراتا Basaratha » عرضاً عن غير قصد . وكان تمثيل هذه الدراما الغنائية القصيرة فى منزل الأسرة صيفاً فوق السطح . وقد تأثر شهودها أعمق التأثر لفجاعة موضوعها . ولكن المؤلف آثر بعد ذلك أن يدمج البعض منها مع اليسير من التعديل فى سياق التمثيلية الغنائية السابقة ، فلم يبق لهذه التمثيلية الغنائية الثانية « الصيد الوبيل » من وجود مستقل .

وأخيراً بعد بضع سنين ، عاود الشاعر الحنين إلى المسرح الغنائى ، فأخرج درامة موسيقية ثالثة « عبث الأوهام » وهى من نوع يخالف ما سبق كل المخالفة . وتمتاز هذه الدرامة الجديدة بأن الشأن الأكبر للتعبير فيها للموسيقى أكثر منه للتمثيل . ويقول شاعرنا إنه كان فى أثناء تأليفها مستغرق النفس فى الموسيقى كل الاستغراق . والواقع أن بعض أغانيها وقعت أحسن الوقع عند المواطنين وشاعت بينهم ، فذاعت لهذه التمثيلية الغنائية شهرة عند الهواة وتهافتوا على تمثيلها .

وقد اتخذ الشاعر فى هذه الدرامة — كما فعل فى سابقتها « عبقرية فالميكى » — جماعة غنائية ، ولكنها هنا أقرب إلى الجنيات الأقزام فى ملاهى شكسبير ..

وهذه الجنيات الأقزام تقدم المسرحية على النحو الآتى :

الجميع : حبائل الأوهام ننسجها على الدوام .

الجنية الأولى : ننشىء الأحلام التى تملأ عيون النعسان .

الجنية الثانية : نمد للخداع فراشه الوثير فى سريرة الضمير .

الجنية الثالثة : نزجى على الهامة والصدر نسائم الربيع محملة بنغمات النشوة والسكر .

ولا تزال هذه الجنيات تتدخل بين الحين والحين مرددة بمختلف العبارات والنغمات ما مؤداه « يا لله ! ما أحمق هؤلاء البشر الفانين ! ! » .

ولم يزل لمسرحية « عبث الأوهام » مكانة فى قلب صاحبها ، فالشاعر مولع بهذه المسرحية الموسيقية ولعه بأختها « عبقرية فالميكى » ، فكلتاهما عنده صادرتان عن نشوة طرب لم يصدر عن مثل وحيها مؤلف من مؤلفاته الأخرى . ولا شك عندنا فى أن هذا التقدير الذى اختص به شاعرنا هاتين المسرحيتين خارج عن القيمة الأدبية ،وأنه فى تقديره لها متأثر بقيمتهما الموسيقية عنده فقد كان شاعرنا من أعاظم المغنين فى قومه ، كما كان معدوداً من مشاهير الملحنين ومؤلفى الموسيقى ، وهو فخور بأنه أدخل عنصراً جديداً على الموسيقى الهندية ، وحسبنا أن نستمع إليه يتحدث عن أغانيه لنحس فرط الحرارة فى حماسته لها : « إننى لأغيب عن الحس عند سماع أناشيدى ، وعندها يقع فى خاطرى أنها خير آثارى جميعاً ، وتسكر حواسى بها تمام السكر . وكثيراً ما يخالجنى الشعور بأنه لو عفى النسيان على أشعارى كلها ، فان أناشيدى ستعيش مع أهل وطنى ، وسيكون لها أبداً موضع فى قلوبهم . ولكنه من لغو الكلام — للأسف الشديد — أن يقال إن الموسيقى لغة عالمية . كم كان بودى أن تجد موسيقاى قبولا ، ولكنى على يقين من أن هذا لن يكون أبداً ، أو على الأقل لن يكون حتى تأتى الحين الذى يتسع فيه الوقت للغربيين ليدرسوا ويتعلموا تقدير موسيقانا . وأيا كانت الحال فإنى أعرف لأناشيدى قيمتها

الفنية . إن حظها من الجمال عظيم . إنها لن تعرف خارج إقليمي ومن ثمة سيذهب الكثير من عملي شيئاً فشيئاً إلى الضياع ، ومع ذلك فإنني تاركه تراثاً من بعدي . إن من أهل وطني أنفسهم من لا يفهمون هذه الأغاني ، ولكنهم سيفهمونها ، إنها أغان حقيقية ، أغان لجميع الأزمان والمناسبات . لقد اقتبست في أناشيدي الدينية ألحاناً قديمة من ذلك الموسيقار « تانسين » الهندوكي الذي أسلم . وقد تجاوزت الاقتباس أحياناً إلى أخذ اللحن بجملته ، ولكني في الأغاني الشخصية كنت مبتكرا واسع الابتكار . »

ولا عجب في أن يدافع طاغور عن موسيقاه دفاع من يضع مقدرته الموسيقية فوق مقدرته الأدبية ، فقد كان البيت الذي نشأ فيه مركزاً للموسيقى فتشرب قلبه حبها منذ نعومة أظفاره . ولا يخفى أن السماع من أحب الأشياء عند ذوي الأمزجة الصوفية حتى ليدخل عندهم في عداد الرياضات الروحية .

طاغور والمسرح الدرامى

كان الشاعر بعد فراغه من مسرحيته الغنائية « عبقرية ڤالميكى » التى حاول فيها محاولته الجريئة فى إدخال الألحان الغربية فى بعض المواقف الدرامية إلى جانب الأصيلة والمبتكرة ، قد أوفى من مراحل العمر على تلك الآونة التى تعتبر مرحلة الانتقال لوقوعها بين سن الصبا وسن الرجولة ، وهى المرحلة التى تكون فيها النفس وسط اللجة المضطربة التى تصفقها الرياح من كل جانب . وقد اتفق فى عام ١٨٨١ أن كان أخوه الكبير جيوتى وزوجته يقيمان فى بلدة شندرناجور Shendernagore التى تقع على بضعة أميال من كلكتا فى منزل على ضفاف نهر الجانج العظيم ، فأقام عندهما طاغور بعض الوقت ينعم بطيب المكان وهدوئه ، ويعب من جمال الطبيعة واختلاف ألوانها أثناء النهار وفى مطلع الشمس وفى الظهيرة والعصر وعند المغيب ، ثم فى الظلماء وقد انعكس لألاء القمر الفضى على صفحة المياه الداكنة السوداء . وفى هذه الدار السعيدة ، وبين هذه المناظر البديعة ، كتب شاعرنا أولى أغانيه الأصيلة ، فجاءت كلها مشبعة بالأسى حزينة ، كما تشهد بذلك عناوينها مثل : « دعوة إلى الحزن » «اليأس فى الأمل» ، «انتحار نجمة» ، «المرأة التى لا قلب لها» ، «أغنية القلب الوحيد» وقد اختار الشاعر لهذه المجموعة عنوان « أغانى المساء » Sandhya - Sangita .

وقد كان هذا الديوان الحزين هو الذى أذاع اسم طاغور وأكسبه الشهرة بين أدباء البنغال وقتئذ حتى أن علماً من أعلام أدباء البنغال وكتاب القصة فى ذلك الحين وهو « بانكين شاندرا تشارترجى Bankin Chandra Chasterji » كان ذات يوم من المدعوين إلى حفلة زواج فتقدم المضيف ومعه فريق من المعجبين إلى الضيف العظيم بإكليل من الزهور على عادة الهنود ، واتفق أن قدم طاغور على الحفل فى تلك اللحظة ، فأخذ « بانكين » الإكايل من على كتفيه

وكلل به طاغور معتذراً لصاحب الدار بقوله : « إنه أحق بهذا الإكليل ، يا صاحبي . ألم تقرأ ديوانه أغانى المساء ؟ » . ولما كانت قد جرت العادة عند أدباء البنغال فى واسع اطلاعهم على الآداب الإنجليزية ،عقد المقارنات بين أدبائها وأبائهم ، فقد قرنوا إلى طاغور اسم قطب من أقطاب الشعر الروائى الإنجليزى فلقبوه « شيلى Shelly البنغال » .

ولقد أشار طاغور فيما بعد إلى هذا الديوان فى «ذكرياته» بقوله : « إن هذه المرحلة من أهم المراحل المذكورة المأثورة عندى فى حياتى الشعرية . فقد أخذت للمرة الأولى أكتب ما أعنيه حقاً . أكتبه بما يوافق هواى ويتفق مع رضاى »..

وفى عام ١٨٨٢ كان روبندرانات طاغور فى الحادية والعشرين من عمره ، فاتفقت له فى كلكتا تجربة نفسية أحدثت تغييراً شاملا فى حياته ونظرته إلى الأمور . فقد كان واقفاً فى شرفة منزل أخيـــه الكبير ساتيندرانات Satyendranath فى شارع سادر Sudder Street بالقرب من المتحف ، وهو يتطلع إلى طرف الشارع من ناحيته الشرقية يرقب مطلع الشمس من وراء الشجر ، فإذا به يحس كأن غاشية قد انزاحت من أمام بصره ، وأن نور الصبح الذى أفاض شعاعه على وجه الكون قد كشف عما وراء الظاهر من لألاء معنوى بهيج ، وإذا فيض من الجمال والفرح يطم ويزخر ، ويعب عبابه ويتفجر من كل الأرجاء . ومنذ ذلك الحين لم يبق شىء فى الوجود إلا رأى شاعرنا فيض الحياة والفرح يشيع من خلاله . وذلك أنه ليس من مظهر من مظاهر الحياة إلا وهو جزء حى من الفرح اللانهائى والحب اللانهائى ، ولقد نظم شاعرنا يوم اتفقت له هذه الرؤيا قصيدة من غرر شعره عنوانها « يقظة الشلال Nivjharer Swapnabhanga » وتوالت بعدها أشعار مبشرة من نوعها ضمنها عام ١٨٨٤ ديوانه «أشعار الصبح Prabhat Sangit » .

وكان لا بد لطاغور المسرحى ، أن يتحول فى هذه الآونة عن المسرح الغنائى إلى معرض للتعبير أكثر قبولا لما تفتح للشاعر فى فيض هذا الإشراق الكبير من سبحات التأمل والتفكير . ومن ثمة تحوله إلى المسرح الدرامى .

المسرح وحركة الإصلاح الدينى

كانت الديانة القديمة الهندية مثل الديانة الفرعونية ، كثيرة الأرباب ، وكان للكهان على عقول الناس وعقائدهم أعظم السلطان ، وكان سبيلهم إلى ذلك الإكثار من شعائر العبادات وطقوس الدين وفى مقدمتها القرابين . فلم يلبث أن انتقض على هذه العقائد كثيرون من البراهمة المخلصين وراحوا ينبهون — مثل ما فعل الفرعون المصرى أخناتون فى القرن الرابع عشر قبل المسيح — إلى أن تلك القوى الطبيعية المعبودة ليست إلا عناصر متفرقة منبثقة من قدرة عظمى وذات عليا واحدة . وقد ظهر هذا الاتجاه فى الأدب الدينى الفلسفى فى كتبهم المشهورة مثل « يوبانيشاد Upanishads » (فى القرن الثامن قبل المسيح) التى دعت إلى وحدانية المعبود وخلود الروح ، وإن تكن هذه الدعوة قد بقيت مشوبة بالكثير من أساطير الأولين . ثم قامت دعوة أخرى فى القرن السادس قبل المسيح كادت تغلب على الديانة القديمة الهندية وهى البوذية ، وكان الداعى إليها الأمير « جوتاما » من قبيلة « ساكيا » وكان الوارث لعرش مملكة أور ، فضرب المثل فى زهد الدنيا بنزوله عن التاج وخروجه إلى الغابة مستوحداً ناسكاً . وكان معارضاً لمذهب البراهمة فى جعلهم الديانة مجرد قرابين وشعائر وطقوس لا حصر لها ، وقد ذهب فى معارضتهم إلى جعله الشأن الأكبر للقلوب والفكر وليس حركات للجوارح وأفعالها . بيد أن هذا لم يكن بالجديد كل الجدة ، فقد سبقت الإشارة إليه فى كتب اليوبانيشاد . ولكن الجديد الذى أثار البراهمة هو التعرض لنظام الطبقات الوراثى والدعوة إلى الأخوة الإنسانية والمساواة . فما كان للكهان البراهمة الذين لم يكن ليعلو على سلطانهم الوراثى سلطان ، أن يقبلوا دخلاء عليهم من طبقة

المأجورين المستعبدين من الفعلة والخدام (Dasyus) الذين هم فى مرتبة الخلق بمثابة الأقدام من الهام .

ولقد وجدت الدعوة البوذية عند سائر الفئات جانباً ينقصهم فى الديانة الهندية القديمة فانجذبوا إليها ، فزاد انتشارها حتى كانت لها الغلبة منذ القرن الثالث قبل المسيح إلى القرن الرابع بعده ، وعندها بدأت مكافحة البراهمة لها ، فما كاد يوفى القرن الخامس على نهايته حتى أخذ زعماؤها ينزحون إلى الصين حيث أخذوا فى نشر دعوتهم . وفى مطلع القرن السادس عشر كان قد تقلص ظل البوذية من الهند بعد أن أفاءته على جاراتها حتى صار عدد الذين يدينون بها ثلث سكان الكرة الأرضية . أما فى الهند فإن عودة الغلبة للديانة البرهمية فيها كان بفضل ما دخلها من التطور المستمر والتجديد نحو التوحيد فى عبادة رب الأرباب ، واعتبار سائر الأرباب مظاهر متعددة للذات الواحدة ، وأن العبادة تكون بالتأمل والتفكير لا بتقريب القرابين .

وأحدث ما أدخله المصلحون على ما يمكن تسميته بالديانة الهندية العصرية كان على يد جماعة براهمو سوماج "Brahmo Somaj" التى تألفت عام ١٨٣٠ « لعبادة الواحد الحى الصمد الأبدى خالق الكون وحافظه ، الذى لا تدرك كنهه عقول البشر » . وكان مؤسسها رام موهون روى "Ram Mohun Roy" لا يرضى بغير التوحيد المطلق ، ولا يتسامح فى التثليث ، ولا يرتاح للمسيحية من أجله . وكانت جماعته لا تجيز فى متعبداتها الصور والتماثيل ، ولا تجيز كذلك الذبائح . وقد خلفه فى هذه الحركة الإصلاحية « دافندرانات طاغور » جد الشاعر الهندى المشهور ، ووضع سبعة مواثيق لتكون بمثابة الدستور ، وتتلخص فى امتناع الإنسان عن عبادة الأوثان ، والعكوف على عبادة الله تعالى ، خالق الخلق وحافظهم ومحييهم ومميتهم ، وأن تكون العبادة بحب الله وعمل ما يحبه الله . وأن يحيا الإنسان حياة صالحة ، وأن يلتمس الصفح والغفران بترك المعاصى والآثام . وفى عام ١٨٥٠ أعلنت الجماعة رأيها بأن أقدم الكتب المقدسة عند الهنود وهى « الفيدا » ليست معصومة عن الخطأ

ولا يجوز أن يقبل منها إلا ما يتفق مع الحق الالهى ، ومع عقيدة التوحيد ، وإنكار التجسيد ، وأنه تعالى رحيم بعباده يسمع لدعائهم ، وأن التوبة هى وحدها سبيل التكفير عن الذنوب ،وهى وحدها السبيل إلى التماس الغفران وخلاص النفس الإنسانية ، وأن أولى فرائض الدين هى صالح الأعمال والإحسان وذكر الله وعبادته وتحصيل المعرفة ، وأن التضحية الحقة فى الإيثار والتضحية بالأنانية ، وأن خير المعابد هو قلب الإنسان . وطبيعى أن يكون ضمن هذا الدستور الإصلاحى إلى جانب استنكاره لعبادة الأوثان ، عدم إقراره لنظام الطبقات الوراثى .

وبعد وفاة جد الشاعر ، تشعبت الجماعة إلى ثلاثة أقسام ، فانضمت أسرة طاغور إلى القسم المعروف بـ « ادى براهموا ساماف Adi Brahmo Samaf » ولم يلبث شاعرنا بعد انقضاء عام أو اثنين من زواجه ، أى عام ١٨٨٥ ، أن صار كاتم السر لهذا القسم ، وبقى كذلك سنوات عدة ، ولا يكاد يخلو اجتماع لها من خطاب يلقيه ، فضلا عما كان ينظمه لها من الأناشيد الدينية .

وقد أوردنا هذا الموجز لحركة الإصلاح الدينى لاشتراك طاغور فيها ، ولما كان لها من التأثير فى تكوينه الشعورى والفكرى ، ولظهور أثرها الدينى من الناحية الاصلاحية فى باكورة دراماته الهندية الأصيلة « الناسك أو انتقام الطبيعة » ،وفى أول تراجيدياته الرومانتيكية التى سيأتى بعد ذلك الكلام عنها وهى «التضحية» ،فضلا عن ظهور أثرها الدينى من الناحية التصوفية فى أشعار « جتانجالى » وفى مسرحياته الرمزية فى أواخر أيامه كما سنذكر ذلك فى حينه .

الناسك (أو انتقام الطبيعة)

Sanyasi (Prakritira Pratisodka)

١٨٨٣

من أظهر السمات فى الديانة الهندية نزوعها إلى التزهيد فى الحياة الدنيا ، فالحياة الدنيا إن هى إلا عذاب وشر ، وعقاب المسىء أن يعود إليها مرة بعد مرة حتى يصير من المحسنين ، وجزاء المحسن أن يخرج إلى غير عودة إليها ويبقى فى عليين .

وسبيل الخلاص عند البراهمة اجتيازهم مرحلة التعلم Brahmacharya ومرحلة التجربة الدنيوية بين الأهل والولد Grihastha إلى مرحلة التوحد فى الغابة Vanaprastha يلازمها فيكون راهب الغابة ، فلا يلم بأرض معمورة ولا قرية مفلوحة مزروعة ، ويعيش عيشة التقشف والخشونة ، يتخذ كساءه من اللحاء والجلود ، ويقتات مما يقع له من الثمار أو جذور النبات ، عاكفاً على التفكير فيما تلقنه من المعرفة وما تمرس به من التجربة ، وأخيراً مرحلة التنسك Sannyasa حيث يعيش الناسك على ما يلقيه الناس فى وعائه بغير سؤال منه ، فهو وإن كان يعيش فى وسطهم إلا أنه قد كف عن السعى وانقطع عن الطلب ، وبات لا يعنيه العالم الخارجى أو يأبه لما يصيبه به من خير أو شر .

وقد انعدمت فى نفسه كل رغبة ، فهو غير راغب فى الحياة وكذلك غير راغب فى الموت ، وإنما هو غائب الحس مستغرق الذهن فى المطلق ، وهذه غاية المطاف للبلوغ إلى الخلاص .

ولكن طاغور بعد تلك الرؤيا التى روينا عنه خبرها ، وكان شروق الشمس فيها إيذاناً بارتفاع الحجب عن بصيرته ، وانبلاج ذلك الإشراق الكبير فى نفسه فى فيوض غامرة من البهاء شملت الكون والخلائق كلها فلم يبق شىء مما كان يبدو تافهاً وضئيلا إلا أصبح فى عين بصيرته شائقاً وجميلا . . .

نقول إن طاغور بعد هذه الرؤيا التى تراءت له فى اليقظة، وهذا الإشراق الذى انعكس فى نفسه وفاض على الدنيا حتى غمرها ، قد أصبح موقفه من الحياة الدنيا غير الموقف التقليدى للديانة الهندية : وإذا كانت بوادر هذا الموقف تظهر فى قصيدته التى نظمها على الأثر وهى « الينبوع » فإنه قد جلاه علينا فيما بعد فى أكمل معارض جلوته ، واضح المعالم ، بارز القسمات ، مؤتلف الألوان والشيات ، متجاوب الكلمات والحركات ، فى قالب الدراما .

فقد انتقل أخوه الكبير ساتيندرانات Satyendranath عام ١٨٨٢ من داره فى كلكتا إلى « شارع سدر » "Sudder Street" وهى الدار التى رأى شاعرنا فى شرفتها تلك الرؤيا التى غيرت موقفه من الحياة ونظرته إليها وشعوره بها ذلك التغيير الذى لازمه طوال حياته ، وكان من عجائب الاتفاق أن يكون انتقال الأخ الكبير كانتقال الشاعر من طرف إلى الطرف الآخر فى البنغال على ساحل الهند الشرقى إلى كاروار على ساحل الهند الغربى . وفى هذا الإقليم تقوم روابى مالاى التى يتردد ذكرها فى الأدب السنسكريتى . وينمو نبات حب الهال وأشجار الصندل . وكان الخليج الصغير الذى يقع عليه هذا الثغر ساكن العباب لا يغضن موجه صفحة الماء ، وكان الشاطىء الصخرى على شكل الهلال يمد ذراعيه الصغيرتين إلى البحر العظيم كمن يحاول أن يحتضن اللانهائية . وهنا قضى طاغور بعض الوقت وقد امتلأ قلبه بالمودة للناس والكلف بجمال الطبيعة . وكان محصول هذه الفترة منظومات عدة وفى مقدمتها منظومة درامية للشاعر تعتبر أولى دراماته الهامة ، وتعرف هذه الباكورة الناضجة باسم « انتقام الطبيعة أو الناسك » Prakritira Pratisodha وقد أسماها حين ترجمها إلى الإنجليزية « سانيازى » Sanyasi أى الناسك وهو بطلها الذى كان مطلبه التغلب على الطبيعة بالتحرر من كل رغبة ومن كل علائق المحبة حتى يخلص إلى المعرفة الحقة ، ولكن فتاة صغيرة تحوله عن هذا المقصد وترده إلى الدنيا

وإلى علائق الود بين البشر،وعندها يدرك الناسك أن ما جل وكبر قد يوجد في ما قل وصغر ، وأن اللانهائى غير المحدود قد يوجد فى نطاق الصورة المحدودة ، وأن حرية الروح الأزلية قد توجد فى أحضان الحب وضمته الضيقة الشديدة الأسر .

ويقول طاغور إن « خليج كاروار » كان على التحقيق هو المكان المختار الذى يتجلى فيه من وراء كل إنكار ،إن جمال الطبيعة ليس سراباً من صنع الوهم ولكنه فيض حقيقى من النعيم اللانهائى يدعونا إلى الانغماس والغوص فيه .

ونقف فى التقديم عند هذا الحد ، لنولى وجوهنا شطرالمسرحية نفسها. فى الفصل الأول نرى الناسك جالساً على باب مغارته يفخر بتجرده من كل الشهوات الأرضية، ومن ثمة استقرار رأيه على أن فى مستطاعه الآن أن يعود إلى الدنيا فى أمان . « الآن وقد أصبحت متحرراً من المحظور ، متجرداً من الشهوات ، الآن وقد انجابت الغاشية وأشرق عقلى نقياً ساطعاً ، فلأخرجن إلى مملكة الأباطيل ،ولأجلسن على قلبها ،فلا يلم بى شىء منها ولا يحركنى شىءإليها ».

وهكذا نرى الناسك فى الفصل الثانى وقد خرج إلى عالم الناس ، فهو جالس على قارعة الطريق يرقب الناس وهم يجتازونه وفى غمارهم الصبية « فاسانتى » وحيدة لا صديق لها ، إذ كان الجميع ينبذونها لأن أباها خالف نواميس الطبقات وما جرى عليه العرف . ولكن « الناسك » سمح لها أن تجلس إليه وأن تلمسه إذ لم يكن للمساس الخارجى أى شأن عنده الآن . ولم تكن الفتاة الوحيدة التى لا أنيس لها لتدرك أفكاره ، ولكنها كانت تراه لا يحتقرها فلم تلبث أن أفعم قلبها بمحبته وعرفان الجميل له . وتستسلم الصبية للنوم وهى سعيدة بجانبه ،فيحس « الناسك » وهو يرقبها بالحب الإنسانى يتولد من جديد فى قلبه . فإذا استيقظت الصبيـــة مسحت على يده بخدها الناعم فى طمأنينة ، وأشارت فى براءة إلى اللبلاب المتسلق بزهره الأزرق اللطيف وقد تمثلت فيه حاجة الصبية إلى دوحة قوية تتعلق بها . ولكن « الناسك » خائف الآن من أحاسيسه وخوالج قلبه . وإذا به يمزق اللبلاب فى عنف ،ويدفع

عنه الصبية المسكينة المحرومة . فتهتف « يا أبتاه ، إن تركتني فإني هالكة » ولكنه لا يحفل ويغادر المكان مندفعاً .

وفي الفصل الثالث نرى « الناسك » جالساً عند درب في الجبل، ومن حوله جمال الطبيعة كله ، وقد بان عليه التغير . وتقبل صبية عليها أسمال تنادي أباها ، فتذكره بصوتها وشكلها وأجوبتها البريئة على الأسئلة تلك الصغيرة « فاسانتي » ، فيذهب عنه عند ذلك شعوره بالخزي من حبه، ولا يعود يحاول طرده كالعدو . ويحن قلبه إلى لقاء «فاسانتي» ثانية ليؤنسها ويسرى عنها وحشتها :

وأخيراً نرى « الناسك » في الفصل الأخير على قارعة الطريق في القرية نفسها مرة أخرى وقد كسر عصا « الناسك » التي اتخذها ، وقدح الصدقة الذي كان يمد يده به للسؤال ، ونسمعه يعلن إيمانه الجديد بالحب وبالحياة التي يحياها سائر البشر الفانين« يا لي من أحمق مأفون ترك نور الشمس والنجوم ليهتدي إلى الطريق بمسرجته الخافتة مثل لمع الحباحب . كلا ، لقد تحررت من قيود الرفض للحياة وجحود الوجود . إني حر وسط الموجودات والصور والمقاصد . إن النهائي هو اللانهائي الحقيقي ، والحب هو الذي يعرف حقيقته » ولا يزال يسأل كل مار عن أخبار فتاته «فاسانتي » وأخيراً يبلغه خبرها ، أنها قضت نحبها .

ولقد أشار طاغور إلى هذه الدراما في مذكراته ، ومما أورده في صدد فكرتها قوله « إن الكبير مطلوب وجوده في الصغير ، واللانهائي في نطاق الصورة المتحيزة ، وحرية الروح الأبدي في الحب البشري . إن الطبيعة تصل بالناسك إلى حضرة اللانهائي المتربع على عرش النهائي سالكة طريق القلب » ويلاحظ طاغور أن الناس فريقان، فمن ناحية :فريق عابري السبيل وسكان القرى ، وهؤلاء قانعون بالتفاهات البيتية من صنع أيديهم ولا يعون شيئاً وراءها . ومن الناحية الأخرى فريق النساك وهم في شغل باطراح كل ما في أيديهم ، واطراح أنفسهم كذلك في لانهائية من خيالهم . فإذا الحب أقام جسره فوق

هذه الهاوية الفاصلة بين الفريقين،والتقى الناسك وصاحب البيت ، زال ما يتراءى من تفاهة النهائى وما يتراءى من فراغ اللانهائى ، واستقام الأمر . »

ولقد آثرنا الإطالة فى التقديم لهذه الدراما لأنها الباكورة الناضجة التى تشتمل على بذرة من تلك البذور الحية الخالدة التى ستظل متوالدة متجددة فى مستأنف نتاجه الأدبى . وحسبنا أن ننقل من مذكراته قوله فى هذا الشأن : « وإنه ليصح اعتبار هذه الدراما مقدمة لجميع ما بعدها من إنتاجى الأدبى ، أو — بعبارة أصح — اعتبار موضوعها المدار الذى تدور عليه سائر كتاباتى ، وهو تلك الفرحة التى يجدها الإنسان فى بلوغ اللانهائى طى النهائى » .

ولقد أفضى الشاعر بعد سنين إلى بعض أصدقائه أنه ما يزال يعجب كيف أمكن فى تلك السن المبكرة أن تخطر له هذه الفكرة التى لازمته بعدها ، ونمت معه حياته كلها ، وهى تحقيق اللانهائى فى النهائى على خلاف ما يذهب إليه فى العادة الكثير من مفكرى الهندمن التنكر للنهائىواعتزالهوالبعد عنه ، والنقد السلبى للحياة أو الزهد فيها .

ولم يزل طاغور يعلن رأيه هذا فى كل مناسبة فى وضوح لا لبس فيه ، ومثل قوله : « ليس الخلاص عندى فى رفض الحياة ، فإنى لأحس ضمة الحرية فى عشرات المئات من قيود الملذات . كلا لن أغلق حواسى ، إن مباهج النظر والسمع واللمس ستحمل دائماً طابع النعيم الأكبر . أجل ، إن كل أوهامى ستتقد لتكون أنواراً فى مهرجان الأفراح ،وستنضج كل أشواقى لتكون ثماراً فى ربيع الحب » .

وهذا الموقف الإيجابى الذى وقفه طاغور من الحياة والطبيعة مما يحسب لشاعر الهند الجديد من آيات إستقلال الفكر وروح التجديد ، فى نشدان ما يرى أنه الحق ، والدعوة له فى فنه وشعره .

وكانت عودة شاعرنا طاغور إلى كلكتا فى أواخر عام ١٨٨٣ بعد فراغه من درامته « انتقام الطبيعة » أو الناسك . وعلى أثر ذلك كان زواجه فى شهر ديسمبر بالفتاة « مرينالينى ديفى » ، وكانت فى الثانية عشرة

من عمرها ، وهو فى الثانية والعشرين » وقد قضى شاعرنا الخمسة عشر عاماً التالية لزواجه فى البنغال، ورزق فى هذه الأثناء ولدين وثلاث بنات ، وكان من أسعد الناس بأسرته الجديدة ، ولم تعقه حياة الأسرة عن الإنتاج الأدبى .

وكان الفيض الأول من هذا الإنتاج الأدبى أشعار تلك المجموعة التى أسماها «تصاوير وأغانى Ghabi O Gan »، وكان وقت نظمها قد استقر وزوجته الصبية فى منزل لطيف صغير فى الشارع الدائرى Circular street ، وكان قد أرسل شعره الطويل، وبالغ فى اصطناع شمائل الشعراء والرقة الشاعرية . ولا غرو فقد كانوا يلقبونه « شيلى البنغال »، وكانت فترة دفئة نيرة من السعادة المشمسة . فلم يكن هنالك شيء بالذات يشغله ويفرض نفسه على حياته وكتاباته ، بل كان يأخذ مجلس المتفرج من النافذة المطلة على قارعة الطريق يرسم ما يطيب له أن يرسمه ويتغنى بما يحلو له الغناء به، وكانت رقة العاطفة فى شعره تربو على دسم مادته . وبالجملة كانت هذه المجموعة بمثابة القنطرة بين الديوان السابق « أغانى الصباح » والديوان اللاحق الذى ظهر عام ١٨٨٧ باسم « محدبات ومسطحات» وهذا الديوان الأخير غلب عليه العشق الحسى ، وكأنما كان الشاعر فيه شديد الحرص على أن يبدو من أصحاب المذهب الواقعى . وكان مركز العاطفة فى هذا الديوان مقطوعات نجتزىء بذكر عنواناتها للدلالة على مشتملاتها : القبلة ، ذراعاها ، قدماها ، جسدها ، ابتسامتها ، ريا إزارها ، صدرها ، عريها ، وأخيراً « الوصال أو الاتحاد بالجسد » وهى تكاد تذكرنا بمؤلف « عشيق اللادى تشاترلى » فى صراحته . وقد أقر الشاعر نفسه أن أشعار هذه الفترة فيها نزعة حسية وعنصر جسدى . ولكن هذه الأغانى لا تلبث أن تتلوها فى آخر المجموعة أشعار بمثابة رد الفعل، فيتمرد فيها الشاعر على تلك الحسية رغبة فى الخلاص من أسرها الذى يقتل حرية الذهن ويشل الإرادة . وتلك هى درامة الحياة كما سنراها فى المسرحية التالية « الملك والملكة » .

طاغور والمسرح الرومانتيكي

كانت الاستعدادات النفسية والاتجاهات الذهنية التى تصاحب فى معظم الأحوال مرحلة الانتقال عند الشباب قد أيدتها وعملت على تقويتها عند أدباء البنغال الأفكار السائدة والنماذج الغالبة فى ذلك الحين . ويشير طاغور إلى هذه العوامل فى مذكراته التى أرخ بها لحياته حتى عام ١٨٨٧ بقوله : « ولا أدرى إذا كان تأثير هذه العوامل لا يزال مستمراً حتى كتابة هذه السطور » (كانت كتابة المذكرات عام ١٩١١) ثم يمضى طاغور « وإنى حين أرجع للعهد الذى هو مدار حديثى ، يدهشنى أن ألاحظ أن الأدب الإنجليزى قد حمل إلينا من فوران الانفعال وجيشان الفؤاد أكثر مما حمله من الزاد . لقد كان أرباب الأدب عندنا وقتئذ هم شكسبير وملتون وبيرون ، وكان أكثر ما يهز نفوسنا فى كتاباتهم هو قوة المشاعر الجارفة والانفعالات . . . ذلك الحب الجنونى الذى استحوذ على روميو وجوليت ، وتلك الثورة العارمة فى زفرات النواح العاجز الذى يردده الملك لير ،وهذه النار الحراقة الماحقة فى غيرة عطيل ، هذا ما كان يبعث إعجابنا الحماسى . لقد كانت حياة المجتمع المقيدة الضيقة التى نحياها ومجالات نشاطنا المحدودة المحصورة يرين عليها السياق المتبع المتواضع عليه فى رتابة مفروضة لا تدع سبيلا للعواطف الجامحة المرموقة . ومن ثمة كانت قلوبنا تحن اشتياقاً إلى تلك الانفعالات الفائرة التى هزتنا صدمتها فى الأدب الانجليزى .

إن الأدب فى العهد الشكسبيرى تعبير دافق زاخر عن العصر الذى جرت النهضة فيه أوربا إلى الثورة العارمة العنيفة على السدود والقيود . فلم يكن الشأن

هنا تقدير الخير والشر أو الجمال والقبح ، بل شأن الحاجة عند الإنسان إلى تحطيم الحواجز للنفاذ إلى صميم كيانه والكشف عن القوى الغريزية المستكنة فى أعقار وجدانه .

وقد ظهر فيما بعد عهد مماثل لذلك العهد فى الأدب الإنجليزى ، وهو العهد الذى تنحت فيه الأناة والرصافة عند « بوب Pope » ونزلت عن مكانها للأهازيج الثائرة . وشاعر هذه الآونة هو « بيرون Byron » . وقد كانت سورة اندفاعه واحتدامه مثيرة كذلك للعاطفة المحجبة المعتكفة فى طوايا قلوبنا .

بهذا الأدب ، وبه وحده دون سائر الآداب الغربية الأخرى ، كان تكويننا من سن الطفولة إلى سن الشيخوخة » .

الملك والملكة

Raja-o-Rani

١٨٨٩

تبدأ هذه المرحلة من حياة طاغور بمسرحية يمكن اعتبارها أولى تراجيدياته . والقارىء لها حين يتوغل فيها ويأتى على آخرها لا يملك إلا أن يذكر العصر الشكسبيرى للمسرح ، وقد تقدم بنا حديث طاغور نفسه عما كان لهذه العبقرية الجبارة من بالغ الأثر فى شباب المتأدبين فى البنغال بما كان لهذا المسرح الرومانتيكى بمواقفه الرائعة وعواطفه الجياشة وبلاغته المجلجلة من صدى يتجاوب فى جوانحهم وينفعل له وجدانهم ، ومن رجة تستثير أغوارهم وتهز كيانهم . ولا غرو ، أن يكون لشكسبير العالمى مثل هذا الأثر فى الشرق . فقد سبق أن كان له هذا الأثر بعينه فى انبعاث الرومانتيكية فى عصر شيلر وجوته فى ألمانيا ثم فى عصر هيجو وأقرانه فى فرنسا وفى غير هذين القطرين من أقطار الغرب . ولكن الشرق ظل مع ذلك محتفظاً بخصائصه الفنية وقيمه الروحية التى لا تلبث أن تكون لها الغلبة فى خاتمة المطاف ونهاية الدورة .

وأول ما نلاحظ فى تراجيدية طاغور « الملك والملكة » التى هى أولى تراجيدياته ، أنه يطالعنا منذ البداية — وكأنما جاء ذلك عن طريق المصادفة — بأبلغ موقف لعرض الأزمة فى كلمة ، ثم إعطاء الإشارة لبدء الصراع فى لمحة :

حديقة القصر الملكى

فى عاصمة الهند

الملك : لماذا تأخرت عن موافاتى طوال هذا الوقت ، يا حبيبتى ؟

الملكة : أو لست تعلم ، يا مليكى ، أننى بأجمعى لك حيثما كنت ؟ . إنه قصرك ، وما يستلزمه من التعهد هو الذى أبقانى بعيدة عن مجلسك ، ولكنى لم أكن بعيدة عنك .

الملك : دعى عنك القصر وتعهده . إن قلبى لا يستطيع الصبر عنك ولو كان ذلك من أجل مملكتى ، إننى لأغار عليك من مطالبها .

الملكة : لا ، يا مليكى . إن لى فى قلبك منزلة الحبيب ، كما أن لى فى مملكتك منزلة الملكة .

الملك : وا أسفاه يا حبيبتى ، أين ذهبت تلك الأيام العامرة بالحبور والبهجة الخالصة التى لا تشوبها شائبة حين التقينا فى الحب أول لقاء ، حين كانت دنيانا لا تعرف اليقظة . . . إننى لأذكر ضمة حبك اللاهف حين طلع الصبح وحم فراقنا ، وكيف كانت خطاك تمضى بك عنى وهى كارهة متثاقلة . أين كان القصر وتعهده ومطالب دنياك وقتذاك ؟

الملكة : ولكننا وقتذاك لم نكن إلا صبياً وصبية ، أما اليوم فنحن الملك والملكة .

الملك : الملك والملكة ؟ إنها مجرد أسماء . نحن أكثر من ذلك ، نحن عاشقان .

الملكة : إنك مليكى يا زوجى ، وإنى قانعة أن أتبع خطاك . فلا تخجلنى بتقديمى على ملكك .

الملك : أو لست راغبة فى حبى ؟

الملكة : أصدقنى حبك برفع المبالغة عنه ، فإن الصدق فى وسعه أن يكون بسيطاً .

الملك : كفى عن لغو الكلام ، أيتها الملكة . إن أعشاش الطير لا تسمع لها نأمة عند الحب . فلتطبق الشفاة إذن على الشفاه ، فلا يكون سبيل إلى اللغط والضوضاء .

(يدخل الحاجب)

الحاجب : الوزير بالباب يستأذن فى المثول لعرض أمر خطير من مهام الدولة

الملك : لا ، ليس الآن . (ينصرف الحاجب)

الملكة : مولاى ، ائذن له بالدخول .

الملك : الدولة وشئونها يمكن أن تنتظر . ولكن ساعات الصفو لا تأتى إلا نادراً . إنها كالزهرة فى رقتها ورهافتها . والاستجمام من واجب العمل ، جزء من العمل .

الملكة : مولاى ، أتوسل إليك ، ألق بالك إلى عملك .

الملك : مرة أخرى ، أيتها المرأة القاسية . أتخالينى دائباً على ملاحقتك لنيل رضاك الممتنع ، أستوكفه قطرة قطرة ؟ إنى ذاهب عنك.
(ينصرف الملك)

فالملك الهندى « ڤيكرام Vikram » مستغرق هنا فى تلك الأنانية العاطفية الشهوية التى تجعل الرجل ينظر للمرأة التى يحبها على أنها مجرد دمية يتخذها للعب والمتعة . ولكن « سومترا » Sumitra زوجة الملك ، وهى من الأسرة المالكة على كشمير تأبى عليه هذا الحب ، فإن الزوج الذى لا يعدو أن يكون عاشقاً فحسب ، غير جدير باحترامها :

وتستخبر الملكة من البرهمى « ديفاداتا Devadatta » — صاحب مشورة الملك — عن الضوضاء المتصاعدة من وراء أبواب القصر . فتعلم من عباراته الملتوية الملفوفة أنها أصوات الشعب يضج من سعار الجوع الناجم من شدة الفقر . فإذا تساءلت الملكة عما يفعل القائمون على شئون الدولة من رجال الملك ، بادرها الشيخ البرهمى بقوله « أتلومين رجالك ؟ » . ولا تلبث الملكة أن تعلم أن أبناء عمومتها الذين جاءوا معها من كشمير فجعلهم الملك — حباً فيها ومرضاة لها — عمالا على الأقاليم فى مملكته ، اغتنموا الفرصة للاستيلاء على مصادر الثروة فى النواحى التى أسندت مقاليدها إليهم . فتصيح الملكة أنه لا بد من إجلائهم عن منصبهم ، وتتجه إلى الملك الذى كان فى قلة صبره عنها قد عاد أدراجه إليها ، فإذا أجابها أنهم لن يجلوا بغير قتال ، هتفت : « إذن ، قاتلهم يا مولاى »

وهنا يعاود الملك ضعفه من جهتها وتعلقه بحبها ويقول فى حنان : « دعينى أغلب على قلبك أولا ، فانى بعدها لا أعدم الوقت للغلبة على خصومى » .
فيعاود الملكة إباؤها وتصيح : « أيها الملك ، اسمح لى بصفة كونى ملكتك أن أتولى بنفسى انقاذ رعاياك » وتخرج .

ولم يكن « ڤيكرام » بالملك المتحجر القلب حيال رعاياه ، ولكنه كان مشغولا عنهم بحب زوجته ، تلك الأميرة الكشميرية التى استحوذت على نفسه وحسه بجمالها الرائع البهى وشخصيتها الأبية القوية . إنه اليوم ثائر على ما وصل إلى علمه من حال شعبه ، وقد أصدر الأمر إلى وزيره بطرد هؤلاء اللصوص الدخلاء فى مملكته على الفور . ولما كان الأمر يقتضى تعبئة الجيش ، فقد أمر باستدعاء القائد . ولكن ، يا لسخرية القدر ! إن القائد نفسه أجنبى . فلم يكن أمام الملك الذى أخذته أريحية الاشفاق والرحمة بشعبه إلا أن يبدى رغبته فى دعوة الجائعين إلى موائده ، وتوزيع الهبات على المحتاجين من خزائنه . ويخرج الملك . وتدخل الملكة لتسأل الوزير عما تم فى تعبئة الجيش لمعاقبة أبناء عمومتها المفسدين العصاة ، فتعلم من الشيخ البرهمى أن الملك لا يعتزم القتال . وعندها تعلن أنها ذاهبة إلى شقيقها « كومارسن » ملك كشمير الشاب ، لقتال هؤلاء المفسدين العصاة الذين جلبوا العار على كشمير . وفى اللحظة التى ينصرف فيها الجميع إلا الملكة يدخل الملك ، فيدور بينهما الحوار ليلقى مزيداً من الأنوار على قرارة نفسيهما :

الملك : لماذا ترحلين أيتها الملكة ؟ لقد تكشفت رغبتى الجائعة إليك فى فقرها العارى ، فهل تهجرينى مستهزئة ساخرة ؟

الملكة : إنى لأخجل من نفسى أن أستحوذ وحدى على قلبك الذى هو للناس أجمعين .

الملك : أهو الحق اليقين أيتها الملكة أنك متربعة فى عرش عليائك الشامخة ، وأنا أدب زاحفاً فى تراب الحضيض ؟ لا . إنى لأعرف قوتى . وهذه القوة الغالبة فى طبيعتى حولتها يا مليكتى غراماً بك وعبادة لك

الملكة : اكرهني ، أيها الملك ، اكرهني . انسني . سأتحمل ذلك بشجاعة ولكن لا تحطم رجولتك على مفاتن امرأة .

الملك : كل هذا الحب من جانب ، ومن الجانب الآخر إهمال وأى إهمال . عودى إلى قلبي . أوصدى الحياة كلها دونى لحظة واحدة ومن حولى ذراعاك يطوقاننى فى عالم هو عالمك وحدك . لحظة واحدة . . .

الملكة : يا للبلاد التعيسة ، ويا للمرأة التعسة التى هى ملكة على هذه البلاد .

الملك : إلى أين أنت ذاهبة ؟

الملكة : إنى راحلة عنك .

الملك : لا تجرئين على الرحيل عنى .

الملكة : بل لا أجرؤ على البقاء إلى قربك ما دام قربى يوهن عزمك .

الملك : اذهبى ، أيتها المرأة المتكبرة . لن أطلب إليك العودة .

وتخرج الملكة ، وترد الأخبار على الملك أنها غادرت القصر على صهوة جواد . فيعرض عليه الوزير أن يبعث فى أثرها من يلحق بها ويعيدها . ولكن الملك لا يوافق على هذه المطاردة . إن جيوش الملك وحصونه وسجونه ليس فى مستطاعها أن تحتجز قلب امرأة ، ذلك القلب الحبيب الصغير .

الملك : إننى قادر مع ذلك على السعى إليها والعودة بها . ولكن ، أهذه هى مهمتى طوال الدهر ؟ أن تعرض عنى على الدوام وتنفر منى ، وأن أجرى على الدوام وراء هذا القلب الشارد النافر . انطلقى فى الفرار ما شئت أيتها المرأة ليل نهار ، فلا بيت ولا حب ، ولا سلام ولا قرار . إلهى . أنت العليم أن لا ذنب لى عندها إلا أننى أحببتها . كنت راضياً أن أفقد ملكوت السماء وملك الأرض فى حبها . ولم تخذلنى السماء ولا الأرض ولكنها خذلتنى .

الوزير : مولاى . لقد أطلقت الرسل على ظهور الخيل للحاق بها . .

الملك : أرسل وراءهم من يأمر بإرجاعهم . إن الحلم قد ولى ، فأين لرسالك أن يجدوه . جهزوا الجيش . إنى ذاهب على رأسه للقتال .

الشيخ البرهمى : وهكذا لن يكون لديك وقت للتألم ولا للحب . . . الآن ستصبح حياتك مجرى للعزيمة والعمل ، وسينهض قلبك الملكى الكبير للفتح الخطير .

الملك : ولكن قلبى لم يتحرر بعد كل التحرر من أسرها . ما زلت موقناً أنها عائدة لى وشيكاً حين تجد أن العالم ليس هو الحبيب ، وأن قلب الرجل هو وحده عالم المرأة . ويأتى أوانى حين تذهب كبرياؤها ، فتعود وتأخذ فى مراودتى والتحبب لى فى حرارة وغيرة .

(يدخل أحد الخدم)

خادم : رسالة من الملكة .

الملك : لقد لانت ولم يمض إلا القليل . (يقرأ الرسالة) هذا لا غير . سطران تقول فيهما أنها ذاهبة إلى شقيقها فى كشمير تطلب منه مساعدتها على قمع العصيان فى مملكتى . إنها تتعمد إهانتى ! مساعدة من كشمير !

الشيخ البرهمى : سابق الزمن كى تسبقها — وليكن هذا انتقامك .

الملك : انتقامى ؟ لتعلمنه عن قريب .

بهذا ينتهى الفصل الأول ، فإذا طالعنا الفصل الثانى ، شهدنا سرادق الملك الهندى « ڤيكرام » فى داخل حدود مملكة كشمير التى غزاها انتقاماً لكرامته من الإهانة التى ألحقتها به زوجته حين قدمت على شقيقها ملك كشمير الشاب « كومارسن » تطلب منه مساعدتها لقمع العصيان فى مملكة الهند نفسها مع ما فى هذا الطلب من الامتهان لزوجها واتهامه بالقصور والعجز .

وهنا فى سرادق الملك الهندى الظافر يتقدم إليه قائده مستأذناً فى النصيحة بالعودة إلى ربوع الهند بعد أن تم للملك قمع الفتنة فيها ثم إنزاله الهزيمة بجيوش كشمير وتمزيقها شر ممزق حتى لم يبق أمام ملكها « كومارسن » إلا النجاة بنفسه والاختباء خوفاً على حياته . وهذا عمه شندراسن لا يفكر فى ضم فلول الجيش للمقاومة ، وكل ما يتطلع إليه هو تنصيبه على العرش الخالى ، وليس على ملك الهند الظافر إلا تنصيبه ملكاً على كشمير والانصراف عن هذه البلاد التعسة .

ولكن الملك الهندى الظافر كان قد تحول قلبه عن الحب إلى الحرب ، فهو يرفض وقف القتال :

: « يا للموسيقى فى صليل السيوف ! يا للمعارك الكبرى التى يتلاحم فيها الخصوم الأبطال كما يتلاحم العاشقان فى أحر العناق هياماً وأشده التزاماً . هذا هو الخلاص . إن الانتقام أقوى نشوة من خمرة الحب الوردية الخفيفة . الانتقام هو الانطلاق والحرية . إنه التحرر من ربقة اللطافة والحنان . أجل ، هى الحرب التى أصبحت غرامى ، لا طمعاً فى الأسلاب ولا عن قسوة فى الفؤاد بل لأن نار الحرب مثل نار الحب ، تضطرم ، وتضرم كل ما تمسه ، فتحيله حريقاً أو رماداً » .

(يدخل حاكم تلال تريشور)

الحاكم : أتيته يا ملك الملوك أقدم إليك فروض طاعتى وخلمتى . ولما كنت على يقين مما أوتيت ابنتى من الصبا والجمال ، فقد رأيت أن أضعها رهن أمرك ، إن شئت أن تتخذها زوجة . اسمها « ايلا » وهى أجمل تحية لك من كشمير ، بلاد الأزاهير .

(يخرج حاكم تلال تريشور ، وتدخل فتاته الصغيرة « إيلا » على استحياء)

الملك : آه ! إنها مقبلة مثل بزغة الفجر الذى يخيل لنا أن اللحظة قبله كانت ظلمة حالكة . تعالى أيتها الغادة . إنك أذهلت ساحة الوغى

عن نفسها . إن كشمير قد أرسلت أخيراً أصوب سهامها لينفذ من آلة الحرب فى حبة القلب . لقد أشعرتنى كأنما كنت شارد البصر فى خلاء قفر ثم وقع ناظرى أخيراً على ضالته المنشودة . ولكن لماذا تقفين صامتة واجمة وعيناك إلى الأرض ؟ لكأنى أرى فى أوصالك رعدة ألم سارية ، وهى من عمقها مستسرة عن العيان خافية .

الفتاة : إن أبى قد وهبنى إياك . فأرجو أن تردنى يداك . إن لك ثروة لا تحصى وأملاكاً لا تحد . فامض واتركنى وراءك فى التراب . لا شىء ينقصك . .

الملك : أو حق أن لا شىء ينقصنى ؟ كيف أكشف لك عن قلبى ؟ أين هى ثروته ؟ أين هى أملاكه ؟ إنه خواء . ليتنى بلا مملكة ، وأنك لى .

الفتاة : إذن خذ حياتى أولا ، كأخذك لحياة ظبى الفلاة تصمى قلبه بسهامك .

الملك : ولكن لماذا أيتها الصبية ؟ فيم كل هذه الاستهانة بى ؟ أتراني غير جدير بك إلى هذا الحد ! لقد غلبت على الممالك والأقطار بقوة صارمى البتار ، أفلا يكون لى أمل فى التماس قلبك لى ؟

الفتاة : ولكن قلبى ليس ملكى . لقد وهبته لمن فارقنى منذ شهور مضت . وما زالت الأيام تمضى تلو الأيام، وأنا فى الانتظار، أرتقب عودته فى غابتنا القديمة وهى صامتة تزداد فى صمتها إصراراً على إصرار فإذا عاد ولم يجدنى ! أيها الملك ، لا تسطون على . دعنى له ، لهذا الذى فارقنى على نية العودة واللقاء .

الملك يا للرجل السعيد الحظ . ولكنى أحذرك ، أيتها الصبية . إن الآلهة غيورة تحسدنا على الحب . أصغى إلى سرى . لقد أتى حين من الدهر كنت لا أحفل بالدنيا كلها ، وكان همى كله أن أحب .

فلم ألبث أن تنبهت من حلمى فإذا الدنيا موجودة ، وحلمى هو الذى تلاشى كما تتلاشى فقاعة فى الهواء . ما اسم الرجل الذى تنتظرين ؟

الفتاة : إنه ملك كشمير . اسمه كومارسن .

الملك : كومارسن ! إنكن معشر النسوة تجلسن فى خدر قلوبكن ، وتحببن . إنكن لا تلقين بالا إلى تيار الحياة الصاخب المواج وهو يجتاز بكن ، ونحن معشر الرجال مدفوعون فى لججه المتدفعة تتطوح بنا فى كل ناحية . فلا تبرحن جالسات ، وعيونكن الحزينة الواسعة طافحة بالعبرات ، تنتظرن وتنتظرن متعلقات بخيط رجاء أوهى من خيط العنكبوت بل هو والهباء سواء . تعلمى اليأس يا طفلتى . إن جيوش عدوه تطارده . وهو لا محالة مقضى عليه هالك .

الفتاة : مولاى . إنك عظيم الشأن والسلطان ، ولكن ما جدوى شأنك وسلطانك إذا لم تساعد ؟ أيمكن أن تقعد عن ذلك ؟ إذن دلنى على الطريق — سأبذل حياتى من أجله — أنا المرأة الضعيفة الوحيدة —

الملك : ألا فلتحبيه أيتها الفتاة ! لتحبيه بكل ما ملكت من حب . أحبيه هذا الملك الذى تربع على عرش قلبك الغالى . لن أتطلع إلى حبك . إن الغصن الذابل لا يصير مزهراً إذا تحلى بالزهر المستعار . اطمئنى وأولينى ثقتك . إنى صديقك . سآتيك به .

الفتاة : أيها الملك النبيل . إنى مدينة لك بحياتى ونعيم سعادتى .

الملك : اذهبى وتجهزى بثوب العرس (تنصرف الفتاة) أيها الهارب الفار لا يأوى إلى دار ولا يقر له قرار ، إنك أسعد منى حظاً . إن حب المرأة مثل عيون السماء الساهرة يرعاك حيثما تذهب على وجه هذه الأرض ، جاعلا من هزيمتك انتصاراً ، ومن نكبتك ازدهاراً كألوان السحب عند الغروب .

وفي هذه المرة يجد الملك الهندى في طلب ملك كشمير الشاب ويسائل من يلقاهم من أهل كشمير أن يدلوه على مخبئه ، ولم يكن مبتغاه الساعة ، أن يصب عليه جام نقمته ، بل العفو عنه ورده إلى حبيبته . وترد الأنباء بقدوم ملك كشمير الشاب فى مركبة مقفلة ليسلم نفسه تسليم المغلوب للغالب . ويدهش لذلك عمه الطامع فى عرشه ، ويستنكره خادمه العجوز شنكار متمنياً الموت قبل أن يرى استخذاء سيده . ويدخل من يعلن النبأ بوصول المركبة ، ويتقدم الملك الهندى نحو باب سرادقه ليرحب بالقادم ترحيب الصديق ، فإذا هى الملكة زوجته « سومترا » تحمل بين يديها طبقاً مغطى . فلا يتمالك الملك نفسه من الدهشة :

الملك : سومترا ملكتى !

الملكة : أيها الملك فيكرام ، لقد كنت آناء الليل وطوال النهار فى طلبه فى قمم التلال والربوات ، وفى جوف الأحراش والغابات ، ناشراً حيثما اندفعت وراءه الخراب فينصرف عن شعبك ، متنكراً لشرفك . واليوم قد أرسلنى أحمل إليك نيابة عنه رأسه المنشود ، رأسه الذى تربع عليه الموت فى جلال أبهى من الثلج .

الملك : مليكتى !

الملكة : مولاى ، لست بعد اليوم ملكتك ، هذه ساعة منيتى ، فلقد أرسل ملاك الموت الرحيم فى دعوتى (تسقط الملكة ميتة) .

الخادم العجوز شانكاز : ملكى ، سيدى ، ولدى الحبيب . أحسنت صنعاً . لقد بلغت إلى عرشك الأبدى . لقد من الله على أن مدلى فى الأجل حتى أرى هذا الجلال . والآن ، قد حان الأجل ، وهذا خادمك تابع فى أثرك .

(تدخل الفتاة « ايلا » فى ثوب العرس)

الفتاة : أيها الملك اسمع لحن الزفاف . فأين حبيبى ! إنى على استعداد .

وتنزل الستار على هذا الختام الذى لا خلاف على أنه من النوع الميلودرام .

ونحن لو رجعنا إلى الأصل البنغالى بدلا من النقل عن الترجمة الإنجليزية لكانت الخاتمة أكثر إيغالا فى الميلودرامية . وذلك أن طاغور حين ترجم إلى الإنجليزية عام ١٩١٩ مسرحيته التى ألفها بالبنغالية عام ١٨٩٠ لم يسعه إلا أن يدع للملكة الناقدة فى سن النضج حتى الحد بعض الشىء من جماح الابتداع فى سن الشبيبة .

ولا شك أن شخصية الملكة تشبه فى جملتها شخصية « نورا » فى مسرحية إبسن ، فكلتاهما ثارت على نظرة الرجل إليها على أنها مجرد دمية يحبها من أجل لعبه ومتعته ، وكلاهما كرهت بيتها ، وهو بيت الدمية ، كما سماه إبسن وفارقته من غير رجعة .

والمعروف أن إبسن كان من كتاب المسرح الأجانب الذين شاعت قراءتهم فى الهند إلى جانب الكتاب الإنجليز ، وإن كان لم يقع فى أيدينا ما يدل على أن طاغور كان من قراء « إبسن » فى شبابه أيام كتابة هذه المسرحية .

وظاهر أن الشخصية الرئيسية فى المسرحية هى الملك الهندى « فيكرام » وهو غير مسلوب الشخصية ، ولكنه نزوع إلى الحياة العاطفية . . وقد كان من بؤس طالعه أن كان نصيبه فى ملكة ذات شخصية مستقلة قوية قد غلبت على استسلام أنوثتها صلابة عزيمتها . غير أن المؤلف لم ينس أن يطالعنا فى الفتاة « ايلا » بصورة أخرى للمرأة ولكنها هنا على نقيض الملكة ، فهى تطالعنا كالحلم فى الشفوفة والتجرد من المادة ، وهى لا تكاد تظهر فى لطافة الطيف حتى تختفى مثله فى طرفة عين .

وظاهر فى هذه المسرحية ، كما هو ظاهر فى سائر تمثيليات طاغور ، أنه يتخذ المسرح مركباً للخواطر والأفكار ولكن هذا لا يمنع قط أن تتمثل فى مسرحه الدراما حية فى القلوب والعقول فى شخصياته أو على الأقل بعضها . إلا أنها جميعاً تدعو إلى الاشفاق فى صميمها ، فهى مشتقة من الشاعر الذى خلقها .

وظاهر من المسرحية أن الملك ينم على ما يكنه طاغور من الاحتقار للعروش والحروب ودعاويها فى المجد والفخار فضلا عما تنم عليه إشاراته إلى مفاسد الأجانب الدخلاء فى المسرحية من التعريض السياسى بالسلطان الإنجليزى قبل الجلاء .

التضحية

١٨٩٠

تروى أقدم الأساطير الدينية فى الهند البرهمية وفى مصر الفرعونية قصة واحدة فى جوهرها؛ قصة الإله الضحية . وقصة الإله المصرى أوزيريس أشهر من أن نعود هنا إلى ذكرها . أما نظيره فى الهند فهو الإله الخالق « بوروشا » Pouroucha الذى قتل فى وليمة كبرى على يد غيره من الأرباب ومزق جثمانه إرباً ، ومنه نشأت المخلوقات المتعددة ، فالشمس من عينه ، والسماء من هامته وطبقات الناس فى مراتبها الأربع يستند نظامها التقليدى فى الهند على مواضع نشوئها من جثمان ذلك الإله ، فالبراهمة وهم الطبقة العليا خرجوا من فمه ، والملوك والمحاربون Shatryia من ساعديه ، والفلاحون Vasaya من فخذيه والخدم من قدميه ، وعلى هذه الصورة يكون هذا الإله هو الخالق والخليقة معاً . ومن ثمة يكون من المفروض على الخلائق من أجل مصلحتهم أن يقدموا من القرابين والذبائح ما يرد القوة على هذا الإله استبقاء للخليقة كلها التى هو مادتها وأصلها ومصدرها .

وكانت الذبائح من نفس القرابين التى تقرب لهذا الإله وأمثاله بحكم أن الدم الذى يبذل قرباناً هو مادة الحياة ، وكان طبيعياً أن يعلو على الذبائح الحيوانية فى المرتبة ما كان ذبيحة بشرية ومن ثمة ما كان فى الديانات القديمة من تقريب الأسرى . ولكن القربان الذى لم يكن يضارعه قربان كان يغلو عند الآلهة على قدر مكانه من إعزازنا ومكانته فى قلوبنا لما فى ذلك من معنى خبوت العبد لربه وإيثاره رضى الرب على نفسه ، وولده ، كما فعل إبراهيم الخليل للوفاء بنذره — وكان أصحاب النذور من هذا القبيل يحتالون فى التخلص من تضحية من يعز عليهم بإحلالهم بديلا منه قربانا لتلك الآلهة العطشى للدماء ، وأنفسها عند هذه الآلهة — كما قدمنا — دم الإنسان .

ومن أقدم ما ورد فى كتب الهند الدينية من ذكريات هذه التضحيات البشرية هذه الحكاية :.

كان فى قديم الزمان ملك من ملوك الهند لم يعقب نسلا ، فنذر للرب Varuna إن هو رزقه ولداً أن يقدم ولده قرباناً على مذبحه ، فتحقق الدعاء ولكن النذر بقى بغير وفاء لما كان يأخذ الوالد والولد من الفزع لذلك وفرط الوجل ، واتفق أن أحد البراهمة كان فى ضائقة مستحكمة ، فباع أصغر أبنائه « شوناشيبا Chounahchepa » للملك ليكون بديل ابنه فى القربان المنذور ، فلما حان الوقت ، وألفى الولد البرهمى المسكين نفسه مشدوداً إلى العمود الخشبى المنصوب وقد رفع والده البرهمى السكين بوصفه الكاهن القائم على تقريب القرابين ، لم يسع الصغير فى عجزه إلا أن يبتهل للرب ، « فاروِنا Varuna » فإذا بالحبال التى أوثقوه بها تنحل من تلقاء نفسها بقدرة الرب . فتهلل وجه الأب واغتبط ، ومد يده إلى ولده ليصحبه ، فبادره الفتى بقوله « هل بقى بعد الآن ما يربط بيننا ؟ » . وهذه الحكاية التى وردت ضمن ما انحدر إلينا من الأشعار الهندية المؤلفة على عهد انتشار الديانة البوذية دليل على يقظة الضمائر منذ قديم إلى استنكار هذه الشعيرة الفظيعة من الشعائر الدينية البدائية ، والواقع أن التضحية البشرية كانت من العادات الطقسية فى معظم الحضارات الزراعية الأولى وهى تعرف فى الهند باسم « مريا Mariah » ولم يكن قتل الضحية من الأعمال الفردية الإجرامية بل كان من عمل الجماعة لمصلحة الجماعة إذا أخلفهم المطر وأجدبت الأرض وخافوا على أنفسهم المجاعة ، فهم يخرجون فى طلب ضحية إنسانية يخطفونها أو يشترونها . وكان تقديمها من أجل الخصب لإلهة الأرض التى يبتهلون إليها على أنها « الإلهة الأم » أو « أمنا » .

ونحن فى غنى عن القول بأن حوادث الالتجاء إلى أمثال هذه التضحية ما زالت تتناقص على مر القرون وانتشار التعليم وجهود الدعاة المصلحين حتى يمكن القول بأنها اندثرت إلا فى حالات فردية جد نادرة .

ويروى العالم الهندى «سارات شاندرامترا Sarat Chandramitra » فى محاضرة له فى جمعية التاريخ الطبيعى للإنسان فى بومباى عام ١٩٣٤ كيف أن أحد النساك فى مدينة « أليجرت » وهى مركز هام لعبادة الربة « كالى » قد بنى لها تحت الأرض محراباً كان يسكنه هو وتلميذه . وفى ذات يوم اختفى التلميذ وعثر المحققون فى حوزة الناسك على مدية ملطخة بالدم وبعد محاولة الإنكار اعترف بأن الربة تراءت له وطلبت منه ضحية. وقد صدر حكم المحكمة عليه بالإعدام .

فلا غرو إذا رأينا الشاعر البنغالى يختار موضوع التضحية للربة كالى نفسها (وإليها تنسب العاصمة التى نشأ فيها — كالى كتا — كلكتا) مداراً للتمثيلية التى كتبها عام ١٨٩٠ وأطلق عليها اسم « التضحية » والتى تعتبر أقوى تراجيدياته .

ولعله من المفيد هنا أن نورد كلمة للتعريف بهذه الربة الفظيعة « كالى السوداء » ولما كانت زوجة « شيفا » أحد أقانيم الثالوث الهندى فلا معدى لنا قبل الكلام عنها من إيراد كلمة عن زوجها ومن قبل ذلك عن الثالوث الهندى

يتألف الثالوث الهندى من : « براهمة » وهو أعلى ربوبية من زميليه ، ومن أجل ذلك لا يفكر فيه غير الفلاسفة الذين يؤثرون عليه التجريد الفلسفى. أما الزميلان فهما اللذان صارت لهما الغلبة على معتقدات الشعب ، وأولهما « فيشنو » الإله الحافظ وهو كما هو ظاهر إله نافع ودود وقد هبط إلى الأرض عشر مرات متجسداً فى صور مختلفة ، وثانيهما « شيفا » الذى يمثل القدرتين معاً المميتة المدمرة والباعثة المولدة باعتبار أن الموت إنما هو انتقال من حال إلى حال والدخول فى حياة جديدة ومن ثمة يعتبره عابدوه « الإله الكبير Mahà - deva » وينظرون إليه على أنه إله الحب والإخصاب ويرمزون له بما يناسب ذلك . ومن رموزه المشهورة الثور ونهر الجنج الذى يقابله فى هذا المعنى نهر النيل عند قدماء المصريين ، كما ينظرون إليه من الجانب الآخر فيتمثلونه مخوفاً مهول المنظر يرتدى جلد النمر وحول رقبته عقد من الجماجم وحول فوديه ثعبانان متشابكان وهو يحمل هراوة رأسها على شكل

جمجمة وكذلك زوجته « الإلهة » Devi فهى مثله لها أكثر من هيئة وتعرف فى هيئتها اللطيفة الأنيسة باسم « أوما أو النور » وفى هيئتها المركبة التى تجمع بين رونق الجمال وروعة الخطر حيث تبدو راكبة على ظهر نمر تعرف باسم « دووجا » Durga الذهبية اللون وأخيراً فى هيئتها الغالبة عليها حيث تبدو مفزعة الطلعة وهى تقطر دماً وعلى رأسها الأفاعى وحول عنقها الجماجم الآدمية ، وذلك أنه لم تكن تضحية على مذبحها تعدل التضحية البشرية ، فإن تضحية واحد من البشر كانت كفيلة برضى الربة الفظيعة مدى ألف عام ، وتعرف هنا باسمها الأشهر « كالى السوداء » وهى فى هذه الهيئة تمثل الغرائز وقوى الطبيعة وكل ما يمت إلى الأرض والمتعبدون لها وهم كثيرون يلقبونها متهيبين متزلفين « الأم » .

وهذا الذى ذكرناه عن شأن التضحية فى ديانة الهند القديمة باعتباره مدار هذه التراجيدية الهندية التى كتبها طاغور عام ١٨٩٠ يصرفنا عنه ذلك الإهداء الذى قدمه بين يدى ترجمته الإنجليزية لها عام ١٩١٧ يخاطب أنصار السلام إبان الحرب العالمية الأولى : « إلى الأبطال الذين قاموا يدافعون عن السلام حين طالبت إلهة الحرب بضحايا بشرية » .

وتجرى حوادث هذه المسرحية فى معبد الربة كالى بإقليم تزيبورا ويعرف فى المصورات الجغرافية الأجنبية باسمه المحرف Trippera ويقع هذا الإقليم فى شرق البنغال .

وفى المنظر الأول نرى أول ما نرى الملكة « جونافاتى » وقد أقبلت على المعبد تتوسل إلى الربة أن ترزقها بالولد وألا تطيل حرمانها من النسل :

الملكة جونافاتى : أتراني أغضبتك أيتها الأم الرهيبة ؟ إنك تنعمين بالولد
على الشحاذة التى تبيعهم لتعيش . للزانية التى تقتلهم
لتدفع عن نفسها العار وهأنذا الملكة ، الملكة التى تجثو
الدنيا عند قدمى — أتلهف على أن يلمس صدرى طفل

رضيع لأحس فى حياتى اختلاج حياة أعز من حياتى . أية خطيئة اقترفتها أيتها الأم — لأستحق هذا الحرمان من نعيم الأم والنفى من جنة الأمهات .

الكاهن راجوبانى : إن أمنا نزوات كلها فلا قانون يحدها ، وما أحزاننا وأفراحنا إلا بدوات تخطر لها . فاعتصمى بالصبر يا ابنتى فاليوم سنقدم على مذبحها قرابين غير عادية باسمك تزلفاً إليها والتماساً لرضاها .

ويخرج الاثنان فى انتظار ورود الذبائح التى كانت فى طريقها إلى المعبد فيدخل الملك جوفندا ومعه خادم المعبد جينسج والصبية الشحاذة أبارنا وهى تبكى من أجل الصغير الذى كان ضمن الذبائح التى سيقت لتقريبها باسم الملكة .

الملك : أصحيح أن عنز هذه الفتاة المسكينة قد أخذت منها غصباً وسيقت إلى المعبد لتقديمها ضمن القرابين . أو تقبل الربة هذه الهدية قبولا حسناً .

خادم المعبد : كيف لنا أن نعرف مأتى كل ذبيحة من الذبائح التى يجمعها الخدم كل يوم للقربان . ولكن لم كل هذا البكاء يا صبيتى . أيجمل بك البكاء على ما أخذته الأم نفسها ؟

الشحاذة : الأم ؟ . إن أمه هى أنا . إنى إذا تأخرت يوماً فى العودة إلى كوخى انصرف عن أكل عشبه — وطفق يمأمىء وعيناه إلى الطريق . فإذا عدت حملته بين ذراعى وشاطرته مأكلى . إنه لا يعرف أماً غيرى .

الفتى خادم المعبد : مولاى . لقد كان فى مستطاعى أن أرد على العنز الصغير حياته ولو بذلت بعض حياتى من أجل ذلك لفعلت عن طيب خاطر . ولكن ما السبيل إلى استرجاع ما أخذته الأم نفسها .

الفتاة الشحاذة : أخذته ؟ الأم ؟ أى أم ؟ قل الشيطان .

الفتى خادم المعبد : يا للتجديف الأثيم والخروج على الدين .

الفتاة الشحاذة : أيتها الأم . أو أنت هنا لتسلبي صبية مسكينة حبها ؟ فأين إذن العرش الذى أقاضيك به وأطالبه الانتصاف منك .

الملك : إننى لائذ بالصمت يا طفلتى . لا جواب عندى .

الفتاة الشحاذة : هذا الدم الذى يجرى على الدرج ، أهو دمه ؟ آه ، يا عنزى المسكين ليتنى حين انتفضت تحت السكين وصرخت من أجل الحياة العزيزة على كل حى ، قد بلغ صراخك مسامع قلبى . متجاوزاً مسامع هذه الدنيا الصماء جميعها .

الفتى خادم المعبد : (يخاطب تمثال الربة) لقد خدمتك منذ طفولتى أيتها الأم كالى بيد أنى لا أفهمك . هل الإشفاق من شأن البشر الضعفاء ولا شأن به للأرباب مثلك . تعالى معى يا بنيتى سأبذل ما أستطيع من جهد من أجلك . ليأت العون من البشر إذا ضنت به الإلهة .

وبعد أن يتضح ما تنطوى عليه هذه الشخوص من الإشفاق والأريحية بحكم الموقف الذى اختاره المؤلف لها لاستثارة الكامن من طباعها ، يأخذ المؤلف فى تقديم الشخوص الأخرى وهى فى الجملة تخالفها . فهذا راجوباتى ومعه ناكشترا شقيق الملك و « نايان راى » يدخلون ، فلا يفرغون من تحية الملك حتى يفاجئهم بإصدار الأمر بمنع إراقة الدم فى المعبد منذ اليوم . وهنا بداية الصراع فى المسرحية .

الصراع بين العقل والقلب من ناحية وهذا الجانب يمثله الملك « جوفندا » ، والإيمان الأعمى والتعصب الذميم البغيض والاستمساك المكابر العنيد بما يخالف العقل والقلب من التقاليد وهذا الجانب يمثله الكاهن راجوباتى .

ولم يكن الكاهن وحده . فقد كانت حاشية الملك نفسه ضد رأيه ومنهم شقيق الملك وقائد جيشه وكذلك كانت الملكة بحكم القرابين التى سيقت باسمها للمعبد طمعاً فى أن ترضى عنها الربة القاسية وتنعم عليها بالولد . ولكن الملك وقف ثابت الجنان لا يتزحزح .

ويشرع الكاهن فى حوك التدابير للانتقام للربة التى يخدمها وللدفاع عن الشرائع التى يقوم على طقوسها ومراسيمها وأخيراً وليس آخراً للرد على عدوان السلطة الزمنية على سلطانه الدينى الذى يجب أن لا يستعلى عليه سلطان .

وهو فى ذلك يذهب إلى حد تحريض الأخ على أخيه فيزعم للأمير ناكشترا أن الربة عطشى إلى دم ملكى ، فإذا هو قدم إليها دم الملك ، كان حظه عند الربة مضاعفاً ، لأنه لا محالة سيكون خليفته ، كما أنه سيحفظ على نفسه دمه . ولكن الكاهن لا يجد فى الأمير ما كان يرجوه من الاقدام ، فلا يسعه إلا أن يصغى على كره منه إلى ما يعرضه فتاه « جيسنخ » الذى يستهول أن يقتل الأخ أخاه فيعرض الاضطلاع بهذه المهمة ويتصل خبر المؤامرة بالملك فإذا سنحت الفرصة واستل الفتى سكيناً لطعن الملك ، دار بينهما من الكلام ما أوقع الفتى فى الشك ، فيلقى إلى الأرض بسكينه صائحاً فى حيرة « فى لحظة واحدة ، وا أسفاه ، خسرت مليكى المحبوب ، وربتى المعبودة » ولا يكاد ينصرف الملك حتى يدخل الكاهن الذى كان يتسمع إلى ما كان دائراً ، فينهره على خيانته له ولقضية الربة ، ويأمره عند ذلك أن يقسم عند قدميها أن يأتى لها بدم ملكى قبل انتصاف الليل .

وكانت الملكة وقتئذ منصرفة بتفكيرها للانتقام من زوجها إلى وجهة غير قتل زوجها ، وهى قتل ربيبه الغلام دروبا حتى تفجعه فيه . . وهى رغبة تمليها غريزة الغيرة فيها أكثر مما تمليها شهوة الانتقام . فلا تكاد الملكة تلقى الأمير ناكشترا حتى تثير مخاوفه من استخلاف الملك ربيبه على العرش من دونه ، وتحرضه على قتل الغلام ، وتوصيه أن يقدمه قرباناً باسمها للربة . ولا يجد الأمير بأساً من اللحاق بالغلام حين طروقه المعبد على عجل واحتجازه فى مخزن

الآنية المقدسة ، ولكن الكاهن متردد لا يبادر بقتل الغلام لدافع خفى لا يعترف به لنفسه وهو أنه يذكره بفتاه « جيسنج » . وبينما هما فى هذه المحاورة بين الاستعجال والاستمهال إذ يدخل الملك ويأمر بالقبض عليهما ، ويقضى على الأمير بمغادرة البلاط إلى قصر فى أطراف المملكة لا يبرحه ، كما يقضى على الكاهن بالنفى ثمانى سنوات ، وعندها يطامن الكاهن من كبريائه ويلتمس ضارعاً امهاله يوماً واحداً ، ولا يكاد يخلو الكاهن بفتاه حتى يقول « هذه كبريائى قد تمرغت فى الوحل ، وأصبحت للبرهمية خزياً ومعرة . يا بنى ، لم أعد اليوم معلمك وأستاذك . لقد كنت بالأمس أستطيع أن آمرك . أما اليوم فإنى أسألك أن تسدى إلى صنيعة وجميلا . لقد التمست إلى الملك إمهالى يوماً واحداً وأنا راكع على ركبتى فلا تدع هذا اليوم الواحد يذهب سدى ليتضرج جنحه الأسود بدم ملكى قبل أن ينقضى الليل . لماذا لا تحير جواباً يا ولدى ؟ لئن نزلت عن منزلتى سيداً ، أفليس من حقى أن أطالبك بالطاعة أباً — أنا الذى كنت لك أكثر من أب ، لأنى أب ليتيم ؟ » فيجيبه الفتى منفعلا : « أبتاه ، إن قلبى قد تحطم ، فلا تزده نكالا . إن كانت الربة عطشى إلى دم ملكى فإنى آت به قبل انتصاف الليل . سأوفى ديونى كلها ، أجل ، حتى آخر دانق منها تهيأ لعودتى يا أبى ، فلن أتأخر »

وبينما الكاهن يناجى الربة ويحدثها عن الضحية الوشيكة مهللا متشفياً يعود الفتى « جيسنج » على عجل ، فيبادره الكاهن سائلا « أين الدم ؟ » فيندفع الفتى إلى الهيكل صائحاً : « إنه معى . دعنى أقدمه بنفسى » ويصيح مخاطباً تمثال الربة : « ألا بد لك من دم ملكى — أيتها الأم العظيمة . إن أسرتى من طبقة المقاتلة التى ينتمى إليها الملوك . وقد تربع أجدادى على العروش.. ولا يزال من أخوالى حكام على الناس . إن فى عروقى دماً ملكياً ، فإليك هذا الدم ، خذيه ، واطفئى عطشك إلى الأبد » .

ويطعن الفتى نفسه ويخر على الأرض صريعاً . فيصرخ الكاهن الشيخ « جيسنج . أيها القاسى الجحود . لقد ارتكبت شر الجرائم وأحلكها سواداً .

إنك قاتل أباك . جيسنج ، مغفرة يا حبيبي ، عد إلى قلبي يا كنز قلبي الوحيد . دعني أموت فداك » .

وتدخل الصبية « أبارنا » تسأل عن الفتى . فيناديها الكاهن « تعالى يا أبارنا ، تعالى يا بنيتى . ناديه بكل ما أوتيت من حب . ناديه أن يعود إلى الحياة . خذيه ، ليكن لك وحدك من دونى ، ولكن ليرتد حياً كما كان » .

ولا يتم كلامه حتى تكون « أبارنا » قد غشى عليها ، وهوت فارتطم جبينها بأرض المعبد ، فيتجه الكاهن إلى تمثال الربة يخاطبه مهتاجاً :

« رديه إلى . انظروها نائمة هنالك ، صخرة بلهاء ، صماء ، بكماء ، عمياء . والعالم كله فى حزن أليم يبكى على بابها — والقلوب النبيلة ، أنبل القلوب ، تتحطم بدداً عند قدميها الحجريتين . ردى إلى جيسنج فتاى . أواه ، كل هذا فى غير طائل . إن صرخاتنا البائسة المرة تذهب هائمة فى الفراغ — ذلك الفراغ الذى نحاول عبثاً أن نملأه بهذه الأصنام الباطلة الحجرية . بعداً لها ، بعداً لأوهامنا العاجزة التى تحجرت ، ورزح عالمنا تحت أثقالها » .

ويدفع الكاهن بتمثال الربة على الأرض ، وتقبل الفتاة « أبارنا » من الهيكل فتناديه : « أبى » فيجيبها فى حنان : « يا بنيتى الحلوة ، أتقولين أبى ؟ أتراك تؤنبيننى بهذا النداء ؟ لكأن ابنى الذى قتلته قد خلف بعده هذا النداء الحبيب فى صوتك الحلو » فتكرر الفتاة النداء قائلة : « أبى لنبتعد من هنا » .

فيكون جواب الكاهن فى الختام : « تعالى يا بنيتى . تعالى يا أمى . لقد وجدتهما فيك . إنك من لدن جيسنج الهبة الأخيرة » .

*

هذا هو ملخص التمثيلية ولا نزاع فى أنها خير تمثيليات طاغور من الناحية الدرامية وهى تسترعى النظر من نواح عدة فالتمثيلية ذات حبكة للحوادث بارعة التعقيد ويتطور سياقها فى مراحل ظاهرة المعالم بارزة السمات ولكل من

شخوصها الكثيرة شخصية متميزة . والمؤلف فى سوقه للحوادث والشخصيات يصطنع الاقتصاد بحيث أقصى عنها كل ما لا حاجة إليه من التفاصيل . وقد ساعد على تقوية ما لهذه التراجيدية من التأثير مراعاته للوحدات الثلاث : وحدة المكان والزمان والموضوع . فالحوادث تجرى كلها فى المعبد حيث يجتمع كل شخوصها من الملك « جوفندا » إلى الفتاة الشحاذة « أبارنا » ، والموضوع الذى يعالجه المؤلف والذى جعله عنواناً لتراجيديته هو عادة تضحية الذبائح منذ قديم لتمثال الإلهة « كالى » ربة القوة والدمار . وهذا التمثال يظل قائماً من بداية التمثيلية حتى نهايتها كالشاهد على وحدة موضوعها . أما الوحدة الزمانية فلا خفاء بها ، فالصراع الدرامى يبدأ مع الصباح حيث يأمر الملك جوفندا بمنع التقديم للذبائح وتبلغ الأزمة ذروتها تحت جنح الليل حيث يدبر الكاهن « راجوباتى » تقديم الغلام « دروبا » ربيب الملك قربانا للربة الغاضبة وأخيراً تقع الكارثة فى الصباح الباكر حين يقتل « جيسنج » نفسه ، ويقع ذلك التغير الفجائى العنيف فى تفكير الكاهن الذى يثور ويلقى بالتمثال على الأرض ويمضى مع الفتاة وقد نادته كما كان ربيب المنتحر يناديه : يا أبى .

والصراع فى هذه التراجيدية على أشده فى كلا الحالين ، الظاهر العلنى بين شخصية وشخصية والباطن الخفى بين الشخص ونفسه . وأعنف مثال على الضرب الأول ذلك الصراع بين الكاهن « راجوباتى » والملك « جوفندا » أى بين السلطة الدينية وسلطان الملكية . وأوقع مثال على الضرب الثانى ذلك الفتى « جيسنج » فى براءته وسلامة طويته ينشد اليقين ، ولكنه يظل كالمطارد من شرك إلى شرك ، تعذبه الحيرة بين سلطان الدين الذى يقرره الكاهن بصوته الموقن الآمر ونداء الإنسانية الذى ينادى به صوت « أبارنا » الحنون الساحر .

ولا غرابة فى أن تكون أبرز الشخصيات فى هذه الدراما الدينية هى شخصية الكاهن راجوباتى . ولكن راجوباتى جدير بأن يكون البطل فى أية دراما بما توفر له من قوة الشخصية وقد جمع راجوباتى إلى تعصب الكاهن تنطس العالم . فهو يمارس ما يمارسه من العبادة بعد دراسة متعمقة مستفيضة

فى كتبه المقدسة ، وعلم يقينى بما نصت عليه من أركان الدين وشعائره ، وقد جاء فى مقدمتها تقديم القرابين للآلهة . وهو يخدم منذ قديم معبد الإلهة « كالى » ، تلك الربة الرهيبة المتجهمة التى تزين جيدها بعقد من الجماجم البشرية ، وتقوم رمزاً على قوة الفناء وسلطان حكمه فى هذا العالم . وهو بمقتضى الطقوس الدينية يقدم ضمن ما ينبغى لها من العبادة اليومية قرابين من ذبائح الحيوان . فطبيعى أن يكون استنكار ما جاء به الدين وجرت عليه السنة صدمة للكاهن وأية صدمة ، وعلى الأخص إن كان هذا الاستنكار صادراً من ذى شأن ، وهو هنا الملك صاحب السلطان . وإلى جانب هذا الخطر على الدين ، فإن للكاهن البرهمى كبرياءه واعتزازه الطبقى وهو هنا سيد المعبد ، ومن الواجب على الملك نفسه أن يدين له بالولاء والطاعة ويخفض رأسه ، وليس بمستغرب بعد هذا أن يثور الكاهن للربة ونفسه ويفكر فى الانتقام من الملك وتدبير قتله ليكون القربان على مذبح الربة . وما كان له أن يتردد فى عقيدة التضحية وخاصة فى هذه اللحظة . وهو الذى لم يخطر له قط أن يبحث فى أساسها وقد جاءت كتب الدين بها ومارسها فى الحيوان وصار اعتقادها جزءاً منه وغريزة فيه . ومع ذلك فإنه حين نوقش فيه لم يعدم الكاهن الاستعانة بالعقل للاستدلال على تبريرها « إن الدهر لا ينفك منذ القدم ، يكتب تاريخ الحياة المتغيرة للخلائق بحروف من الدم » .

*

وقد أخذ بعض النقاد الغربيين على طاغور ما طرأ على الكاهن راجوباتى وهو صاحب الشخصية القوية من التغير المفاجىء فى ختام المسرحية . وهذا النقد كان يصح لا محالة لولا أن الكاهن كانت له حياته الشخصية التى تنطوى على عاطفة مكنونة خفية ، كالتيار السفلى الذى يجرى تحته الماء عميقاً قوياً فى الأغوار ولا يظهر على السطح ، وهذه العاطفة القوية هى تعلقه الأبوى بربيبه الفتى « جيسنج ».والقارىء قد أحس ذلك ولا شك منذ أول الصراع بين الكاهن والملك . ذلك أن الفتى ما يكاد يظهر تعجبه أن يكون الملك دون غيره هو الخارج على شعار الربة « كالى » حتى يثير هذا العجب الطبيعى غيرة

الكاهن لفرط حرصه على أن يكون قلب الفتى له وحده ، فيصيح به : « أجل أجل ، هو مليكك جوفندا حبيب قلبك أيها الجاحد ، لقد بذلت حبي كله فى تنشئتك وتربيتك ، ومع ذلك فأعز عندى منك الملك جوفندا » وإذا نحن ذكرنا أن الفتى كان لا يزال مخلصاً لشعائر الربة ، وأنه على الرغم من موقف الملك كان يردد « لا ، لا سأحرص ما حييت على أن تتم خدمة الربة على الوجه الأكمل » إذا ذكرنا ذلك لم يخالجنا أدنى شك فى صفة الغيرة من الكاهن ، فهى غيرة ليس للدين دخل فيها ، وإنما هى غيرة الحب . ومن ثم كان حريصاً على ألا يشرك فتاه فى الانتقام للربة حتى لا يعرضه للخطر ، وقد افتضح ذات مرة ضعف قلبه حين قال : « ولكن يا ولدى لقد قمت على تربيتك منذ حداثتك الأولى ، وما أنا بالذى يحتمل فقدك بحال من الأحوال » وهذه اللهفة تزيد فى الحرارة والعمق على ما يمكن أن يكون بين المعلم وتلميذه إنها محبة الوالد للولد . وأكبر الظن أن تذكره لهذه العلاقة هى التى جعلته لا يمضى فى مشروع قتل الفتى « دروبا » ربيب الملك مثلما نكصت اللادى مكبث عن قتل الملك دنكان لمشابهته أباها . وإذا كان الكاهن قد أسند إلى فتاه « جيسنج » فى آخر الأمر مهمة قتل الملك ، فإنه لم يفعل ذلك إلا بعد أن أسقط فى يده وخذله الجميع وبلغ من الهوان أن صار أنفه فى الرغام .

وإذا نحن تركنا شخصية الكاهن القوية إلى الشخوص الأخرى فى المسرحية وجدنا أنهم جميعاً شخصيات متميزة . ولا شك أن أشدهم تأثيراً فينا من الناحية الدرامية هو جيسنج الذى يعذب نفسه صراع بين العاطفة وتمثلها الرحمة التى أيقظتها الفتاة أبارنا ، والحب الذى يكنه للملك جوفندا وبين العقيدة التى أشربتها نفسه والتى يتطلع إلى مثالها فى المعلم راجوبانى وهو بمثابة والده . وليس فى المسرحية شخصية واحدة يمكن الاستغناء عنها حتى الغلام دروبا فهو ضرورى لا بد منه . وذلك أن الملكة جونافاتى التى حال الملك بينها وبين تقديم الضحايا قد أهينت كرامتها من حيث هى ملكة كما جرحت أنوثتها كزوجة ، وأدهى من هذا وذاك قد خيبت آمالها فى الأمومة . فمن الطبيعى

إذا رغبت فى الانتقام أن تفكر فى الغلام دروبا الذى اتخذه زوجها ربيباً لاعتقادها أن زوجها كان لا محالة يكون أشد احساساً بالحاجة إلى وليد لو لم يكن ذلك الربيب فى أحضانه . وهذه أهمية وجود الغلام دروبا فى المسرحية ومن جراء أهميته وافقت الملكة على فكرة قتله قرباناً للربة الغاضبة وكذلك لاقت هذه الفكرة قبولا عند أخى الملك ، لأنه تزيح من طريقه مرشحاً للعرش بعد وفاة أخيه الملك .

وقد ارتاح الكاهن كذلك أن يكون الانتقام من الملك بقتل الغلام الحبيب إلى قلبه وليس بقتل الملك نفسه حتى لا يقع قتل الملك على عاتق الفتى « جيسنج » وحتى لا يتعرض للخطر وهو يعز على الكاهن الذى يعتبره بمثابة ولده .

بيد أنه لما أخفقت تدابير الكاهن كلها لم يبق أمامه فى آخر الأمر إلا ندب فتاه « جيسنج » لقتل الملك « جوفاندا » وهو لهذا الندب كاره . فلما وقع ما ليس فى حسبان الكاهن وقتل فتاه نفسه بدلا من قتل الملك كانت هذه الخاتمة الفاجعة لا تخلو من معرض لسخرية القدر إذ كان تدبير الكاهن من قبل هو فجيعة الملك فى ربيبه ، فقضى القدر أن يكون المفجوع فى ربيبه هو الكاهن « بطل المسرحية » دون غيره .

شيترا

١٨٩١

كان تأليف هذه المسرحية الغنائية فى عام ١٨٩١ وقد اعتمد المؤلف فيها على قصة من قصص الملحمة الهندية الكبرى « المهابهارتا » .

وتتلخص قصة هذه المسرحية فى أن « برابها نجانا » أحد ملوك « مانيور » ظل أمداً طويلا لا يعقب ، فنذر ضروباً من النذور للآلهة لترزقه بوريث ، فطاب للإله « شيفا » ما أخذ به الملك نفسه من العنت ، فحقق له رغبته ، على ألا يكون له ولأعقابه من بعده غير طفل وحيد ، وقد حدث أن كان الطفل الذى أعقبه ذكراً ، وكذلك أعقابه من بعده ، حتى كان الملك الحالى فإذا به يرزق بأنثى أسماها « شترانفادا » ولما كان المقدور له أن سوف لا يعقب عقباً غيرها فلم يكن له بد من تنشئتها تنشئة الفتيان على الفروسية وفنون الحرب والطعان لتكون خليفته على العرش .

وكان أحد الأمراء من بيت كوروس Kurus قد نذر أن يعتزل الدنيا اثنى عشر عاماً يقضيها مترهباً فى الغابة . فاتفق أن كانت شيترا — وهى على عادتها فى زى الرجال — تطارد ذات يوم ظبياً على ضفة نهر « بورنا » فاعترضها دغل كثيف ، فترجلت وعقدت عنان جوادها بجذع شجرة ، وتوغلت بين خمائل الدوح المتكاثفة المتشابكة ، فإذا بها يسد طريقها رجل رقد تحت الشجر مفترشاً الورق الجاف ، فطلبت إليه فى صلف أن يتنحى ، فلم يحفل ، فانتهرته بنخسة من طرف قوسها المدبب ، فانتفض الرجل على قدميه فارع الطول متعالياً كما يشب مارج النار من كوم الرماد . ولم يلبث أن هفت على أركان ثغره ابتسامة استخفاف واستهزاء لما طالعه من حداثة هذا الفارس وغضارة عوده . وعندها أحست شيترا الفارس الفتاة أنها امرأة ، وأحست بأنها إزاء

رجل . فسألته فى رهب يمازجه العجب ، من يكون ؟ فأجاب أنه من عشيرة « كوروس » العظيمة الشأن وأنه يدعى « أرجونا » . وكان هذا الاسم يغنى عن كل بيان ، فإن شهرة صاحبه فارس الفرسان كانت قد سارت بها الركبان فى كل مكان ، فلا غرو أن كان منذ نعومة أظفارها مثلها الأعلى وفتى أحلامها وكانت « شيترا » بحكم نشأتها على القتال — تود لو تقابله ذات يوم وهى فى زى الرجال ، وتطلبه يومذاك للنزال . أما وقد وقع بصرها عليه اليوم فقد غشيها ما يشبه الأعاصير من خواطر التفكير فانعقد لسانها وأرتج عليها فلم تنطق بكلمة اعتذار أو ترحيب حتى مضى عنها وغاب عن ناظريها .

وفى اليوم التالى كان قد غلبها ما جاش فى قلبها من الحب له ، فخلعت عنها زى الرجال ، وجعلت فى يديها ورجليها الأساور والخلاخيل ، وارتدت حلة من الحرير الأحمر الأرجوانى ، وشدت حول خصرها وشاحاً من الذهب وأسرعت خافقة القلب تنشد « أرجونا » ، فوجدته فى الغابة عند معبد الإله « شيفا » ، فتعرضت له ، ولكن الأمير استعفى من اتخاذها زوجة ، متعللا بما سبق من نذره نفسه للتبتل . ولم يسع « شيترا » فى حرصها على الفوز بحب « أرجونا » إلا أن تتجه إلى إله الحب الممتع مادونا « Madona » :

شيترا : يا إله الحب ! إن عذره لا يخفى عليك سره . إنك بلا ريب تعلم كم من الحكماء والقديسين حنثوا باليمين ، وألقوا بمثل هذه النذور عند قدمى امرأة . إنى يا إله الحب قصفت قوسى ، وطرحت فى النار سهامى ، وأبغضت ذراعى القوية الشديدة المراس بالنزع فى الأقواس . فاستمع إلى ، فإنك أنت الذى استنزلت فى الرغام ما كان لى على عقمه من كبرياء الرجال ، إنك أنت الذى أهدرت ما تدربت عليه من فنون الحرب والقتال على قدميك . فعليك اليوم أن تلقننى دروسك ، هبنى جبروت الضعف وزودنى بسلاح المرأة العزلاء .

إله الحب : سأكون صديقك . سأسوق إليك « أرجونا » الذى دوخ الدنيا
أسيراً لديك ، يتلقى جزاء تمرده على يديك .

وفى الفصل الثانى نعلم من مناجاة « أرجونا » وهو منفرد وحده أن امرأة بلغت فى الجمال حد الكمال واتخذت كامل زينتها قد تعرضت له وتركته متحيراً مدلهاً يفكر فيها :

أتراني كنت أحلم ؟

أم الذى تراءى لى ماثلا هناك على ضفة البحيرة كان حقيقة ؟

كنت جالساً على العشب أفكر فى السنين الخالية ، وقد جنحت ظلال الغروب فإذا الخمائل المورقة تنفرج ظلمتها عن مثال الجمال الأعلى فى صورة امرأة وهى قائمة على صفحة حجر ممرد عند حافة الماء . لكأنما خفق الفرح فى قلب الأرض نفسها تحت هاتين القدمين العاريتين الناصعتى البياض . لقد خيل إلى أن الغلائل الرقيقة التى تلف أعطاف جسدها ستذوب لا محال فى الهواء من نشوة الغبطة ، كما تنجاب قطع الغيم المذهبة عند الفجر من أعالى القمم الثلجية فى الروابى الشرقية .

وهذه هى الحسناء الفاتنة تنحنى على البحيرة متطلعة فى مرآتها الوضيئة تنظر إلى صورتها المنعكسة فيها ثم ترتد جافلة ، وتجمد فى مكانها هنيهة ولا تلبث بعدها أن تبتسم . وتمتد يدها منسابة فى حركة لطيفة إلى شعرها تحل غدائره فيسترسل إلى الأرض حتى يمس أعقاب قدميها . ثم تكشف عن صدرها وتتأمل ذراعيها ثم تحنى رأسها تتابع النظر إلى سائر قوامها فى ريعان صباه ولونه الوردى ، بيد أنها لم تلبث أن زايلت الابتسامة محياها وغامت ظلال من الأسى فى عينيها ، فعقصت شعرها على عجل وأسبلت الغلالة على ذراعيها وانصرفت كالأمسية الجميلة تغيب

فى ظلمة الليل وهكذا خلت آن المثال الأعلى لما تشتهيه النفوس قد تحقق لى اجتلاؤه فى مثل لمحة الطرف ثم اختفى . . . ولكن من ذا الذى يدفع الباب ؟

(تدخل شيترا فاتنة الطلعة والزينة)

إنها هى ، تجلد يا قلبى لا خوف عليلك منى أيتها السيدة . إنى من طبقة الكشاتريا المقاتلين .

شيترا : إنك ضيفى هنا أيها السيد المبجل . إنى مقيمة فى هذا المعبد لا أدرى كيف أقوم بواجب الإكرام لك .

أرجونا : أيتها السيدة الحسناء . إن مجرد النظر إليك هو غاية الإكرام . وددت — إن لم تجدى فى الأمر بأساً — لو توجهت إليك بسؤال .

شيترا : لك ذلك .

أرجونا : أى نذر متجهم قاس يلزمك البقاء حبيسة بين جدار هذا المعبد المستوحد المنعزل فيحرم الفانين من أهل الأرض أجمعين من تملى كل هذا الحسن .

شيترا : إن قلبى لينطوى على أمنية مكتومة أتجه كل يوم إلى الإله « شيفا » بالصلوات والدعاء أن يحققها .

أرجونا : أية أمنية يمكن أن تكون لك وأنت أمنية العالم كله .

شيترا : إن من أنشده يعرفه الجميع .

أرجونا : أحقاً ؟ من يكون هذا السعيد المجدود عند الآلهة الذى سبت قلبك شهرته .

شيترا : إنه سليل أكرم بيت من البيوتات الملكية . إنه البطل الأعظم بين أبطال البشرية .

أرجونا : سيدتى ، لا تبذلى كل هذا الكنز من الجمال الذى هو جمالك على مذبح شهرة زائفة .

شيترا : أيها الناسك ، إنك تغار من شهرة الغير . أو تجهل أن الدنيا كلها

ليس فيها أسرة ملكية فاقتها واستعلت عليها أسرة « كوروس » ؟

أرجونا : أسرة كوروس .

شيترا : أفلم يطرق سمعك أعظم اسم أنجبته هذه الأسرة العظيمة .

أرجونا : ذريني أسمعه من شفتيك .

شيترا : إنه أرجونا فاتح العالم . لقد قطفت من على أفواه الخلق هذا الاسم الخالد الذى لا يزول ، فأودعته قلبى فى حفاوة وحرص من نعومة أظفارى ولكن ، ما بالك اضطربت أيها الناسك . أترى هذا الاسم بهرجاً زائفاً ليس إلا ؟ قل ذلك فإنى لن أتردد عندها فى كسر هذا السفط ، سفط قلبى ، والإلقاء بهذه الدرة الزائفة فى التراب .

أرجونا : ليكن اسمه وصيته ، لتكن شجاعته وفروسيته حقاً أو زيفاً ، فإنى أناشدك الرحمة ألا تقصيه عن قلبك فإنه ذلك الجاثى الآن عند قدميك .

شيترا : أنت أرجونا .

أرجونا : أجل ، أنا هو ، الضيف الجائع إلى الحب عند بابك .

شيترا : ليس إذن بالصحيح أن أرجونا قد نذر على نفسه التبتل طوال اثنى عشر عاماً كاملة .

أرجونا : ولكنك نسخت نذرى كما ينسخ القمر آية الليل وما نذره على نفسه من الظلمة الحالكة السوداء .

(وهنا تشفق شيترا على نفسها من هذا الهيام بجمال جسدها ، لأنها تعلم أن جمالها عارية سوف تستردها الآلهة بعد عام واحد . فلا غرو ، إذا هى صاحت به تلومه وتنحى عليه) .

شيترا : أوه ، يا للعار ، ماذا أنت واجد فى حتى تتنكر لنفسك هذا التنكر . من تكون هذه التى تبغيها وراء هاتين العينين السوداوين ، وهاتين الذراعين الناصعتين إذا كنت متوفزاً من أجلها على دفع

ثمنها من نزاهتك وشرفك . أجل ، ليست جوهرة ذاتى وحقيقة نفسى هى ضالتك المنشودة . حقاً ليس هذا بالحب ، ليس هذا بأكرم تحية ولا أسمى تقدير يقدمه رجل لامرأة . وا أسفاه أن يكون هذا السربال الواهى الوشيك الزوال هو الذى يعمى الرجال عن التطلع إلى بهاء الروح التى لا تموت .

ولكن شيترا مع ذلك لا تجد فى نفسها القدرة على المقاومة حيال هــذه النظرات المتقدة التى تمتد إليها كالأيدى الناشبة بروح جائعة ، وهذه الثورة الجائحة التى تجتاح ذلك القلب الكبير مستثيرة فى بدنه كل جارحة . إنها لا تقوى على صرفه عنها لو كان شحاذاً : « كلا ، هذا مستحيل » .

وكانت الغلبة للحب ، ولا حاجة بنا إلى أن ننقل للقارىء ما جاء على لسان شيترا نفسها من وصف تلك الليلة التى اختلى فيها الحبيبان فى الغابة ونجتزىء منه هذه الفقرة :

« كنت مضطجعة فى المساء فوق فراش من العشب فأحسست فجأة وأنا مستغرقة فى النوم كأن نظرة شديدة عارمة الشوق تلمس كأنامل اللهب المتقد جسمى الراقد . فانتفضت جالسة ، فإذا بالناسك يتراءى ماثلا فى مواجهتى يسترق النظر من خلال أوراق الشجر إلى تلك الآية ، آية الفن الإلهى المودع فى كيانى الإنسانى الضعيف . وتقدم الناسك وعصاه فى يده ، فارع الطول ، ناصب القامة ، مستوى الشطاط ، جامداً كأنه دوحة من دوح الغابة. فأحسست وأنا أفتح جفنى أنى مت ، وغبت عن حقائق الحياة كلها ، ثم بعثت فى الحلم إلى دنيا أخرى خيالية ، وزل عنى خجلى كما تزل الثياب تنضوها المرأة فتنزلق عند قدميها . وسمعته ينادينى : « يا حبيبتى ، يا أحب الخلائق عندى » فاجتمعت كل الآجال المنسية التى عشتها فى هذه اللحظة من الحياة ، وأجبت نداءه : « خذنى . خذ كيانى جميعاً » وبسطت ذراعى إليه وغاب القمر وراء الشجر ، وخيم ستار الليل على كل شىء » .

وفى هذه اللحظة ، لحظة الوصال الأولى امتزجت الأرض والسماء ، المكان والزمان ، اللذةوالألم ، الحياة والمنية ، فى نشوة طاغية عتية .

ولكن شيترا حين طلع النهار ، لم تلبث أن أفاقت من حلمها وعرفت أن جسمها هو خصمها ذلك أن جمالها إن هو إلا خدعة ، فهى تهم بأن تكشف للحبيب عن حقيقة نفسها لأن نفسها جوهر أسمى فى الاعتبار من سربال هذا الجمال المستعار .

ولكن إله الربيع يستمهلها حتى ينتهى مع الخريف موسم الأزهار ويخلفه فى الغلبة والانتصار موسم النضج فى الثمار ، فعندها سوف يطيب لأرجونا أن يستبدل بالزهرة تلك الثمرة الناضجة التى تتمثل فيك .

وفى أثناء الخريف يشكو الفلاحون من إغارة اللصوص ، ينحدرون من الهضبات الشمالية كالسيل العرم على مزارعهم ، فيتساءل أرجونا عما يفعل حاكمهم . فيظهرون الأسف على غيبة الأميرة شيترا ، فيعجب أرجونا أن يكون حاكم البلاد امرأة ، تكون بتلك البسالة التى يصفون . وينصرف الفلاحون . وتدخل شيترا المرأة فى صورتها الفتانة ، ويدور بين الحبيبين حوار عما يعجب الرجل فى المرأة : محاسنها الأنثوية التى تفوق بها سائر الإناث أم صفاتها القوية التى تضعها فى مصاف الرجال .

ولا يلبث أن يتأثر أرجونا بسيرة الأميرة شيترا وما توصف به من رجاحة العقل فى تدبير الملك والشجاعة فى حومة القتال فيصبح أقل إقبالا على لذات الحب ، ويتحرك فيه الحنين إلى القتال شأن الفرسان الأبطال ، فيفكر فى القيام بصد عصائب اللصوص التى سمع بانحدارها من التلال . ولكن شيترا المرأة تصده عن النزال زاعمة أن الأميرة شيترا قد أقامت قبل هجرتها حراساً أشداء على الحدود كلها ، ولكنه يصر . فقد بدأ السأم من لذات الجسد يدب إلى نفسه.

شيترا : فإذا أبيت عليك المضى ؟ وطوقتك بين ذراعى متشبثة بك ، أتنتزع نفسك من ضمتى قسراً وتدعنى ؟ امض إذن ! ولكن

ابق لحظة ، يا مولاى ! قل لى ، أية هواجس تساورك . من ذا الذى يشغل خاطرك ؟ أهى شيترا ؟

أرجونا : أجل ، إنها الأميرة شيترا . إنى لأتساءل أى نذر أرادت الوفاء به فى تركها البلاد سائحة فى الأرض . أى مطلب يعوزها ؟

شيترا : أى مطلب يعوزها ؟ بل أى مطلب توفر لها ؟ تلك المخلوقة التعسة ؟ إن صفاتها مثل جدران السجن لها يحتبس فيها قلب المرأة فى زنزانة جرداء عاطلة خاوية . إنها كالمحجوبة لم تحقق ذاتها . إن حبها الأنثوى محتوم عليه أن يقنع بما عليه من أسمال . فهى عاطلة من ميسم الجمال . إنها كروح صباح جهم ، تقتعد قمة جبل وعر ، وقد طمس السحاب الداكن كل نورها . حسبك ، لا تسلنى عن حياتها . إن قصة حياتها لا يحلو وقعها فى مسامع رجل

أرجونا : بل إنى تواق إلى معرفة كل شىء عنها . إنى لأتمثلها بعين خيالى على صهوة جواد أبيض تمسك فى زهو بيدها اليسرى عنانه ، وفى يدها اليمنى قوسها ، وهى مثل إلهة الانتصار تفيض بالأمل والاستبشار على كل ما حولها . إن ذراعى المرأة وإن تكونا عاطلتين إلا من القوة المتحررة تبدوان لى حاليتين بالجمال . إن قلبى يتوفز يا حسنائى — كالثعبان يصحو من نومه الشتوى الطويل . فتعالى ننطلق على جوادين من سوابح الخيل متراكضين جنباً إلى جنب مثل شهابين من النور يجتاحان الفضاء . لندع هذا السجن الهاجع من الخضرة المظلمة ، هذا الخدر الظليل الندى الرطب ، الغائم بالعبق المسكر الذى يخنق الأنفاس .

شيترا : أرجونا ، قل الحق . لو أنه اتفق لى فى هذه اللحظة وعلى الفور — بفعل عجيب من أفاعيل السحر — أن خلعت عنى ربقة هذه الرقة الأنثوية المثيرة ، هذا الرونق الحيى من الجمال الجنى الذى ينكمش مع ذلك من لمسة العالم الخشنة العامرة بالقوة والعافية ،

لو قدر لى أن خلعت هذا كله وألقيت به عن جسدى كما يلقى الثوب المستعار ، أتراك تحتمل هذا وتصبر عليه . أتراني مع ذلك أروق فى عينى الرجل ؟ أيطيب لروحك المطبوعة بطابع البطولة أن ترى خدينة لهوك بالليل تتطلع إلى أن تكون رفيقة سعيك بالنهار ؟

أزجونا : ما أحسبنى عرفتك قط حتى معرفتك . لكأنى بك إلهة مختفية فى تمثال لها من الذهب . فما يزال حبى لك ناقصاً . إنى لألمح أحياناً فى تلك الأغوار الخفية الألغاز فى نظرتك الحزينة ، وفى مضامين تلك الألفاظ المتلاعبة بالكنايات فى سخرها بمعانيها نفسها ، فى هذه وتلك جميعاً ألمح فى الحين بعد الحين مخلوقة تحاول أن تشق عنها مظهر جمالها الغنج الرقيق وتبرز لى من وراء غلائل بسماتها المغرورة على حقيقتها وسط نار الألم الطاهرة . إنها لتدنو من حبيبها متنكرة ولكن سيأتى يوم ترمى فيه بحليها وغلالاتها وتقف عارية لا يكسوها غير كرامتها ونبل شخصيتها . إننى لأتلمس الطريق إليك ، إليك أنت فى حقيقتك القصوى ، الحقيقة فى بساطتها المجردة العارية .

ولكن ، لماذا تنهل دموعك يا حبيبتى ؟

لماذا توارين وجهك براحتيك ؟

أتراني آلمتك بما قلته ، يا قرة عينى ؟

إذن انسى ما قلته . إنى قانع بحاضرى .

لتأت كل لحظة من لحظات الجمال على حدة .

مقبلة على كأنها طائر خفى السر ، مقبل

من عش غير منظور يحمل فى جنح الظلام رسالة من الموسيقى الشجية .

وإنى لجالس هنا على الدوام محتفظاً برجائى على حافة تحقيقه ، وعلى هذا النحو سأقضى ما بقى من أيامى .

وفى المشهد الأخير تطلع شيترا مرتدية طيلساناً يلفها .

شيترا : إلهى ، أتكون الكأس قد اشتفها شاربها حتى آخر قطرة . أهذه حقاً هى النهاية ؟ كلا ، إذا قضى الأمر ووقعت الواقعة ، فإن شيئاً من حطامها لا بد باق ، وهذا هو قربانى الأخير الذى أطرحه عند قدميك .

(تنضو شيترا الطيلسان عنها فتظهر فى زيها الأصلى المعتاد ، زى الرجال) .

الآن ، انظر بعينى الرفق إلى ، إلى التى تعبدك ، أنا شيترا ، ابنة ملك هذه البلاد . لعلك ذاكر ذلك اليوم الذى قدمت عليك فيه امرأة عند معبد شيفا وهى رافلة فى الحلل مثقلة بالحلى . . لقد سعت إليك هذه المرأة تراودك كأنها الرجل . فأعرضت عنها ، وحسناً فعلت . مولاى ، أنا تلك المرأة . ثم بفضل دعائى وابتهالاتى أنعمت الآلهة على لمدة عام بنعمة الجمال الفتان الذى لم يحظ به قط بشرى فان ، فلم يثبت قلب سيدى وبطلى فارس الفرسان لهذه الخدعة الفاتنة . وإنه لمن مجافاة الحق والمضى فى الخداع أن أقول إننى هذه المرأة .

أنا شيترا . لست ربة جمال تعبد ، ولا أنا بالشىء المهين كالهباءة التى ينفضها الرجل عن ثوبه وهو غافل غير حافل .

فإن تنازلت وأبقيتنى بقربك أسير إلى جانبك فى مسالك الدنيا الحافلة بالمخاطر والمهالك ، وسمحت لى أن أشاركك فى واجبات حياتك الجسام ، فإنك سوف تدرك عندها حقيقة ذاتى . وإذا كان طفلك الذى أغذوه اليوم جنيناً فى أحشائى سيكون مولوداً ذكراً ، فإنى سأقوم على تنشئته وتعليمه ليكون أرجونا الثانى . وسأبعث به إليك حين يئون الأوان ، وعندها ستعرفنى فيه حق المعرفة . أما اليوم فليس لدى ما أقدمه إليك إلا شيترا ، شيترا ابنة ملك هذه البلاد .

أرجونا : يا حبيبتى ، لقد بلغت حياتى كمالها .

وهذه التمثيلية على قصرها وعلى الرغم من قيامها على شخصين لا ثالث لهما ، فإنها بكل توكيد غنية من الناحية الدرامية بالتركيب والتعقيد . ونحن نستخلص مما سمعنا على لسان بطلة القصة وبطلها مواقف ثلاثة . أولها ما كان من ملاقاة شيترا غير عامدة — وهى كعادتها فى زى الرجال — الفارس أرجونا الذى ما كان ليحتفل بهذا الشاب الماثل أمامه حاملا قوسه وسهامه . والموقف الثانى ملاقاة شيترا متعمدة لأرجونا فى صباح اليوم التالى وتعرضها له وقد اتخذت حال النساء وحليهن . وما كان من إعراضه عنها . والموقف الثالث طلوعها عليه بعد أن خلع عليها إله الحب وإله الربيع نضارة الصبا وفتنة السحر .وما كان من أسرها قلب البطل أرجونا الذى تدله بها وحقق بالحب حلمها وكذلك قد استجيب دعاؤها وصدقها الآلهة وعدها .

ولكن . . .

أجل ولكن التعقيد يبدأ فى هذه اللحظة نفسها ، فى هذه اللحظة نفسها التى يتحقق فيها الحلم السعيد .

فهذه شيترا تحس بأن أرجونا ذلك المثال الأعلى لكل الرجال — قد زايله ثبات الجأش والشعور بالعزة والسلطان أمام ما أوتيته من جمال الجسد وضعف الأنوثة وقد بلغ بها خيبة الظن فى مثلها الأعلى أن صاحت : « يا للعار ، حقاً ليس هذا بالحب ليس هذا بأكرم تحية ولا أسمى تقدير يقدمه رجل لامرأة ، وا أسفاه أن يكون هذا الوشيك الزوال هو الذى يعمى الرجال عن التطلع إلى بهاء الروح التى لا تموت . »

١٠

ولكنها ما كانت لتجد فى نفسها كل هذه الصدمة لو أن الجمال الذى جن به بطلها المحب كان جمالها حقاً ولم يكن عارية ، فلا عجب أن تحس صدمة الخيبة ، خيبة الظن فى الرجال ، بشىء أشبه ما يكون بلدغة الغيرة ، الغيرة من فتنة الجمال الذى ليس لها ، كأنه لغريمة حقيقية غيرها .

ثم إن شيترا فى نفس الوقت لا تنسى أن تحتج – فى مزيج من اللذة والألم – لدى إله الحب الذى أودع كل هذه الإثارة فى جسدها . « آه ، يا إله الحب شد ما هى مخيفة تلك النار التى لففتنى بها . إنى أحترق وأحرق كل ما ألمسه » .

بيد أن هذا جميعه لم يمنع الغريزة المركوزة فى المرأة والرجل أن تسير سيرتها وتحقق رسالتها ولقد نسيت شيترا فى لحظة كل هاتيك الخواطر التى كانت تتردد فى نفسها وفكرتها ، نسيتها فى لحظة الوصال حين احتوتها التجربة الأولى فى غمرتها ولكنها أخذت بعدها تحس ذلك الازدواج فى حالتها وهذا الإحساس كان يغلبه آخر هو الإحساس بقصر الأجل المحدود لجمالها وبالتالى لسعادتها وكان هذا الإحساس الأخير يحفزها إلى استيفاء حظها من الحاضر دون أن تغيب الحقيقة المرة الآسفة عن الخاطر . إنها تعلم علم اليقين أن النعيم الذى تنعم به اليوم ليس له غد . إنه نعيم عابر يستمتع به فى التو واللحظة ولذا وجب أن يخلو مثل هذا الاستمتاع من الحسرة كما أنه يجب أن يخلو كذلك من توهم الدوام فى الاستقبال ولما أن تنبه أرجونا وسط هذا النعيم الساحر إلى الشعور بما يشعر به الرجال الأبطال من الاهتزاز لسير الطعان والنزال أقبلت عليه شيترا تحثه ألا يضيع من فرص السعادة لحظة ، وأن يعب من كأس اللذة ويشتفها حتى الثمالة .

فلما أن أوفى العام على الختام ، ودنت الساعة التى يسترد فيها إله الحب وإله الربيع من شيترا عارية الجمال ، وكان أرجونا قد ألم به فى ذلك الحين الملال من فتنة الحس تشجعت شيترا وكشفت عن شخصيتها وأنها هى شيترا التى اشتهرت بالطعان والنزال ولكنها إلى قوة الرجال أوتيت قلب المرأة مع عطلها من الجمال .

وكان أرجونا – كما قدمنا – قد سئم الحياة فى أسر الحواس وعاوده النزوع إلى الحياة الفسيحة الواسعة بما فيها من القوى المتصارعة والأمجاد الرائعة . وكان فى ذلك ما رأيناه من انشغال باله بشيترا الأميرة التى تروى عنها

السير البطولية وقصص الفروسية فلا غرو يبتهج الساعة بأنها هى المرأة التى أحبها ، مهما حال فى العين جمالها ، لقد وجد الإنسانة الكاملة التى تجمع القوة والضعف معاً . بأس الرجل وقلب المرأة ، خدينة لهوه فى الليل ورفيقة سعيه فى النهار . فهل يسعنا إلا أن نصدقه حين نسمعه يناديها فى خاتمة المطاف : « يا حبيبتى لقد بلغت حياتى كمالها » . نقول « فى خاتمة المطاف » لأننا ما كنا لنصدق أرجونا قبل ذلك أى قبل شبعه الحسى واشتفافه كأس اللذة حتى الثمالة . أما بعد ذلك فإن المشاركة فى المناحى الفكرية والنواحى العملية قد تكفى وخاصة إذا تهيأ النسل كذلك لقيام الحياة الزوجية وضمان سعادة الزوجين بفضل الاستمرار والاستقرار .

طاغور والمسرح الرمزي

ليس بالعجيب أن يسلك طاغور سبيل الرمز فى مسرحياته فضلا عن أشعاره . فقد كان طاغور متصوفاً ، والإشارات الرمزية أساس فى التعبير الصوفى عند أهل الأديان ، ومنها الديانة الإسلامية ، وفى ذلك يقول الفيلسوف الأندلسى أبو بكر محمد بن طفيل « إن التعريف بطريقة أهل النظر فى « المشاهدة » شيء لا يظفر باليسير منه إلا الفرد بعد الفرد . ومن ظفر بشيء منه لم يكلم الناس به إلا رمزاً ، فإن الملة الحنيفية والشريعة المحمدية قد منعت من الخوض فيه وحذرت منه » .

ومن الكتاب المسلمين الذين عمدوا إلى الرمز الشيخ الرئيس الفيلسوف أبو على ابن سينا فى قصيدته العينية عن النفس ومطلعها :

هبطت عليك من المحل الأرفع   ورقاء ذات تدلل وتمنع

وفيلسوفنا يرمز هنا بالورقاء « وهى الحمامة » إلى النفس ، وقد رمز إلى النفس بالطائر لأنه بالقياس إلى غيره من الحيوان أقل كثافة وألطف جوهراً ولأنه إذا ذكر الهبوط لم يحسن أن يوصف به إلا الطائر ، ولا شيء فى هذا العالم مما يتحرك بالإرادة أتم وأكمل وألطف فى الهبوط والصعود من ذوات الجناح . ولما كانت الجواهر الروحانية بالقياس إلى الموجودات الجسمانية موصوفة باللطافة ، كان بينها وبين الطيور مناسبة فى هذا الوجه . وقد خص الحمام من بين جميع ذوات الأجنحة لأنه أكثر منها استئناساً بالآدميين ، ولأنه موصوف بكثرة الشوق والحنين .

وقد مضى الفيلسوف الشاعر فى وصف أطوار النفس إلى أن قال فى ختام أوصافها :

إن كان أهبطها الإله لحكمة	طويت عن الفذاللبيب الأروع
فهبوطها لا شك ضربة لازب	لتكون سامعة لما لم تسمع
وتعـــود عالمة بكل خفيـــة	فى العالمين فخرقها لم يرقع
وهى التى قطع الزمان طريقها	حتى لقد غربت بغير المطلع
فكأنها برق تألـــق بالحمى	ثم انطوى فكأنه لم يلمـــع

وندع الأسلوب الرمزى فى الشعر إلى الرمز فى القصص ونضرب المثال أيضاً من القصص الذى اشتهر عند الحكماء العرب . ومن ذلك قصة « حى ابن يقظان » وقصة « الأخوان أبسال وسلامان » .

وأكبر الظن عندنا أن الأخيرة أصلح القصتين للإخراج فى صورة تمثيلية ، لو أن العرب قد عرفوا التمثيل واصطنعوه فى ذلك الحين . وهذه شخوصها :

سلامان : أمير على بعض البلاد .
أبسال : أخوه الأصغر .
امرأة سلامان : وهى عاشقة لأخى زوجها .
أخت امرأة سلامان : وهى واقعة تحت نفوذ أختها .
قادة الحرب
خدم ، ومنهم الطاعمون والطاهون .

وفيما يلى ملخص القصة :

« سلامان وأبسال أخوان . وأبسال أصغرهما سناً ، وقد تربى على يد أخيه ، ونشأ صحيح الوجه عالماً متأدباً ، عفيفاً شجاعاً . وقد عشقته امرأة سلامان ، فاحتالت على استدراجه بأن قالت لزوجها : « اخلط أخاك بأهلك ، ليتعلم منه أولادك » فأشار سلامان على أخيه بذلك ، فأبى أبسال مخالطة النساء

ولكنه نزل على إرادة أخيه فلما دخل على امرأة أخيه أكرمته . ثم دبرت فرصة الخلوة به وأظهرت له عشقها ، فانقبض أبسال ، فلما تبين لها أنه لا يطاوعها ، قالت لزوجها سلامان « زوج أخاك بأختى حتى أملك به أمرها » وقالت لأختها « إنى ما زوجتك أبسال ليكون لك من دونى ، بل لكى أساهمك فيه » وفى ليلة الزفاف نامت امرأة سلامان فى فراش أختها ، فدخل أبسال عليها ، فلم تملك نفسها ، وبادرته بضم صدرها إلى صدره فارتاب أبسال وكانت الليلة غائمة فلاح فى الغيم برق أبصر فى ضوئه وجهها فانزعج وعزم على مفارقتها .

ومضى أبسال فقال لأخيه « إنى أريد أن أفتح لك البلاد » فأذن له فأخذ أبسال جيشاً ، وحارب أقسى محاربة وفتح البلاد لأخيه ثم رجع إلى وطنه مطمئناً إلى أن امرأة أخيه قد نسيته فإذا بها قد عادت إلى عشقها فأبى أبسال عليها ذلك ، وعاد إلى الحرب ولكن قواد الجيش خذلوه بتحريضها فسقط فى حومة الوغى جريحاً فحسبوه ميتاً وتركوه فاتفق أن عطفت عليه مرضعة من الحيوان الوحش ، فألقمته ثديها ، فلما عوفى رجع إلى أخيه سلامان وسوى له الملك ، ولكن امرأة أخيه تواطأت مع أخيه وطاعمه ، فسقياه السم فمات » .

وفيما يلى تأويل رموز القصة كما ذكره الطوسى :

(إن « سلامان » مثل للنفس الناطقة ، و « أبسال » للعقل النظرى المترقى إلى أن حصل عقلا مستفاداً وهو درجتها فى العرفان إن كانت تترقى إلى الكمال و « امرأة سلامان » القوة البدنية الأمارة للشهوة والغضب كما سخرت سائر القوى لتكون مؤتمرة لها فى تحصيل مآربها الفانية ، و « إباء أبسال » انجذاب العقل إلى عالمه ، و « أخت امرأة سلامان » القوة العملية . و « البرق اللامع فى الغيم المظلم » هو الخطفة الإلهية . و « إزعاج أبسال للمرأة » إعراض العقل عن الهوى . و « فتحه البلاد لأخيه » اطلاع النفس بالقوة النظرية على الجبروت والملكوت و « تغذيه بلبن الوحش » إفاضة الكمال عليه عما فوقه . و « الطابخة » هى القوة الغضبية و « الطاعمة » هى القوة الشهوية . . . إلخ) .

ولا نحسب المسرح الهندى القديم يخلو من الإشارات الرمزية . وقد اشتهر طاغور أول ما اشتهر فى العالم الغربى بأشعار « جيتا نجالى » ذات الطابع الصوفى . فلا عجب إذا رأيناه مع التقدم فى السن واقتراب ساعة الغروب التى تختلط فيها الأضواء بالظلال وتتراءى الأطياف ، يتجه إلى تأليف التمثيليات الرمزية . وسنرى فى تمثيلية «ملك الغرفة المظلمة» مدى الاختلاف فى الصميم بينها وبين روائع المسرح الرمزى فى الغرب لأمثال « موريس ماترلنك Maurice Mæterlinck » و « بول كلوديل Paul Claudel » ، وإن كانت تمثيلية « مكتب البريد » لا تخلو من حيث جوها من بعض المشابهة لمسرح «ماترلنك» ولو من بعيد .

ملك الغرفة المظلمة

— Raja : الراجا —

١٩١٠

الفصل الأول حيث نشهد شارعاً فيه بعض العابرين وحارساً من حرس المدينة يتوافد الوافدون من كل ناحية ليشهدوا المهرجان الذى سيقام على هذه البقعة النزهة الطيبة من الأرض . وها هم أولاء يتساءلون : « أين المهرجان ؟ » فيجيبهم من أهل المدينة رهط مبادر من الشبان : « إن المهرجان فى كل مكان » ثم يتغنون وعلى رأسهم جدهم الشيخ « تعال أيها الربيع ، يا ربيع حبى ، تعال متثنياً على دقات قلبى » وينصرف الجميع . ويتوافد آخرون من أهل المدينة . ويجهر أحدهم بالقول « مهما يكن من الأمر ، فإننا لا يسعنا إلا أن نود لو اباح الملك لنفسه ألا يحتجب عن الناس هذا اليوم على الأقل ، فإنه لمن المؤسف حقاً أن نعيش فى مملكته دون أن نحظى مرة واحدة برؤيته » فيعقب على القول مواطن آخر « لو أننا على الأقل نعرف حقيقة السبب فى كل هذا الخفاء ؟ » فيهمس هامس منهم « لا بأس أن أخبركم ، فنحن أجمعون أصدقاء وعلى أتم المودة والصفاء . إن الملك مخيف الطلعة ، من أجل هذا عقد النية ألا يظهر لرعاياه » وعندها تختلف آراء الموجودين من المواطنين ويشتد الشغب بين موافق ومخالف . وهنا يظهر رهط الشباب وهم فى زياط وصخب وقد جروا معهم جدهم الشيخ . فيبدره أحد المواطنين سائلا : « فى هذا العام وفدت الوفود من كل قطر من الأقطار لشهود مهرجاننا ، ولكن ما من وافد إلا تساءل « كل شىء هنا لطيف جميل — ولكن أين مليككم ؟ ونحن لا نجد لذلك جواباً . فما قولك فى هذه الثغرة التى يحس كل واحد فى بلادنا فراغها » فيرد الشيخ متعجباً : « أتقول ثغرة يحس

أهل البلد فراغها ! كيف ، والبلد كله مملوء ومفعم ومكتظ بالملك ، فهل تسمى ذلك ثغرة وفراغاً ؟ » ، ويأخذ الشيخ ومن معه ينشدون :

« نحن جميعاً ملوك فى ملكوت مليكنا

« لا يقيدنا شىء من ذلك الخوف الذى يقيد العبيد عند قدمى ملك العبيد

« إننا فى فعلنا ما نشاء نفعل ما يشاء

« إننا فى جهادنا لحفر طريقنا ننتهى آخر الأمر إلى طريقه

« وكيف بغير ذلك نرجى فى قلوبنا لقاءه

ولا يزال الجد الشيخ بالمرصاد يجادل المنكرين والقادحين على السواء . يتهزأ بهم ويستخف عقولهم . ولكن ذلك لم يكن مانعاً من تفشى العجب بين المواطنين والوافدين من احتجاب ملك البلاد عن مثل هذا المهرجان ، وبينما هم كذلك يدخل المنادون وطلائع الحرس الملكى فينادى المنادون بمقدم الملك ويعمد الحراس إلى تنحية الناس عن محجة الطريق ليصطفوا على جانبيه ، فيتساءل المواطنون : « ملك ؟ أى ملك ؟ » فيصيح المنادى : « ملكنا ، ملك هذه البلاد » وتظهر الأعلام المرفرفة والبيارق الخافقة وتتعالى أصوات المنادين الصاخبة وتتكاثر فى أعقاب ذلك الجموع ، إلا أن بعض المواطنين لا يبرح تخالجه الريبة فى أمر ذلك الملك الذى يطلع على الناس فى أفخر الأبهة وأبهى الفخفخة ، فيذهب فى التماس الجد الشيخ ليريه الملك فى ذلك الموكب الحاشد ويستطلع رأيه فى أمره . فلا يرى الجد الشيخ فى تغمد استدراج الخلق وراء الموكب الفاخر حتى تكاثر عددهم وبلغوا كل هذا الحشد إلا دليلا على أن صاحب الموكب إن هو إلا ملك زائف وزاد اعتقاد الشيخ فى زيف هذا الملك ما كان عليه من جمال الوجه ونعومة الإهاب ورقة الجسم كأنه دمية الشمع . إنه أتى يرفل فى الأرجوان والذهب ليتسول من الناس ، إنه شحاذ أكبر ، والشحاذ الأكبر يبدو ملكاً فى عيون من دونه من صغار الشحاذين .

وفى الفصل الثانى نعرف الغرفة المظلمة ، حيث الملكة «سودارشانا» ووصيفتها سورانجاما .

الملكة : نور ، نور . ألا يوقد السراج قط فى هذه الغرفة .

الوصيفة : مولاتى ، إن غرفاتك الأخرى كلها مضاءة — أما تشتاقين إلى الهرب من النور إلى غرفة مظلمة مثل هذه .

الملكة : ولكن لماذا الحرص على أن تظل هذه الغرفة مظلمة ؟

الوصيفة : لأنه لولا ذلك ما عرفت نوراً ولا ظلمة .

الملكة : إن طول مقامك فى هذه الغرفة المظلمة جعلك تتكلمين على نحو مظلم غريب — إننى لا أفهمك يا سورانجاما . ولكن ، خبرينى فى أية ناحية من القصر موقع هذه الغرفة . إننى لا أتبين لها مدخلا ولا مخرجاً .

الوصيفة : إن هذه الغرفة فى غور عميق ، فى صميم قلب الأرض . إن الملك بنى هذه الغرفة خصيصاً لك .

الملكة : ولم ، ولا قحط عنده فى الغرف — فما حاجته أن يجعل غرفة الظلام هذه خصيصاً لى ؟

الوصيفة : فى الغرف الأخرى تلاقين الآخرين وإنما فى هذه الغرفة وحدها يمكن أن تلاقى مولاك .

الملكة : خبرينى ، سورانجاما ، أتوسل إليك إلا أخبرتنى كيف منظر الملك . إننى لم أره قط فى يوم من الأيام ، إنه يزورنى فى جنح الظلام ويفارقنى فى ظلام هذه الغرفة . ما أكثر من سألتهم — ولكنهم أجمعين كانوا يردون بأجوبة غامضة مظلمة — إنى لأخالهم يخفون عنى شيئاً .

الوصيفة : إن أردت الحق أيتها الملكة ، فإنى عاجزة عن الإبانة عن شكله . كلا ، إنه ليس من قبيل من يسميه الناس وسيما .

الملكة : ما أحسبك تعنين ما تقولين . ليس وسيما !

الوصيفة : كلا ، يا مولاتى ، إنه ليس بالوسيم . إن القول بأنه جميل فيه غض من شأنه غير قليل .

الملكة : هكذا كلامك كله — مظلم ، غريب ، غامض . إنى لا أدرك ما تعنين .

الوصيفة : كلا ، أنا لا أقول عنه إنه جميل ، ومن أجل ذلك، من أجل كونه غير جميل ، فهو بديع كل البدع رائع كل الروعة ، معجزة المعجزات وآية الآيات .

ألا تأنسين نسمة خفيفة تسرى ؟

الملكة : نسمة تسرى ؟ أين ؟

الوصيفة : ألا تشمين نفحة لطيفة تفوح ؟

الملكة : كلا ، لا هذا ولا ذاك .

الوصيفة : لقد انفتح الباب الكبير . . . إنه قادم ، مولاى قادم .

الملكة : كيف تفطنين إلى قدومه ؟

الوصيفة : لا يواتينى التعبير ، إنى لأخالنى أسمع خطواته فى قلبى ، فأنا بطبيعة كونى خادمة هذه الغرفة المظلمة ، قد نمت عندى حاسة — فى استطاعتى أن أعرف وأشعر دون رؤية .

الملكة : كيف تأتى أن يتيسر ذلك عليك وأنت خادمة ويتعذر على وأنا الملكة .

الوصيفة : إنه من أجل كونى خادمة لا يقوم دون ذلك حائل من نفسى .

(تفتح الوصيفة الباب ، وتتنحى للملك ثم تنصرف . ويظل الملك خفياً عل الأنظار فى التمثيلية كلها)

الملكة : لماذا لا تسمح لى أن أراك فى النور ؟

الملك : إذن أنت تريدين أن ترينى وسط ألف شىء آخر فى رائعة النهار . لماذا لا أكون الشىء الوحيد الذى تحسينه من هذا الظلام

الملكة : ولكن لا بد لى من أن أراك . إن بى شوقاً إلى لمحة منك :

الملك : لن تطيقى منظرى — سوف لا تجدين من ذلك إلا ألماً شديد الممض يهد القوى .

الملكة : كيف تقول إنى لن أطيق منظرك ؟ أوه ، إنى لأحس حتى
فى حلك الظلمة مقدار ما أنت عليه من الجمال والروعة . فلماذا
خوفى منك فى النور ؟ . . ولكن خبرنى ، أمستطيع أنت رؤيتى
فى هذا الظلام ؟

الملك : أجل ، إنى مستطيع ذلك .

الملكة : وماذا أنت راء ؟

الملك : أرى أن ظلمة السموات اللانهائية التى أدرت أفلاكها بقوة حبى
قد اجتذبت إلى ذاتها نور الألوف من النجوم حتى إذا تلبست
بها ، تحولت متجسدة فى صورة من لحم ودم. وفى هذه الصورة
كم من دهور من الفكر والكدح ، ومن الأشواق التى لا توصف
للسموات غير المحدودة ، والعطايا التى لاتحصر من الفصول
المتعاقبة غير المعدودة .

الملكة : أترانى بهذا الإبداع ، بهذا الجمال كله ؟ إننى حين أسمعك
تتحدث هكذا يزخر قلبى بالبهجة والحبور ويجيش بالزهو
والخيلاء ولكن كيف لى بأن أصدق هذه البدائع التى تحكيها
عنى . إنى لا أحسها فى ذاتى .

الملك : إن مرآتك لا تعكسها — إنها تغض منك ، تحد منك ، تجعلك
تلوحين كالشىء الزهيد القدر التافه المعنى . ولو أنك تطلعت
إلى نفسك كما تتراءين فى فكرى لراعك ما تبدين عليه من
عظمة . فأنت فى قلبى تصبحين غير ذلك الفرد العادى ابن يومه
الذى تحسبينك إياه — إنك فى حقيقة الأمر من ذاتى أو بعبارة
أخرى ذاتى الثانية .

الملكة : آه ، أقسمت عليك إلا علمتنى لحظة واحدة كيف أرى بعيونك .

ثم تعود الملكة إلى الإلحاح على زوجها الملك المحتجب على الأنظار ،
وتتوسل إليه أن يظهر حتى تتاح لها رؤيته ، فيعدها آخر الأمر بأنه سيظهر هذه

الليلة أثناء مهرجان الربيع الذى سيقام فى ضوء القمر ، وأن لها أن تطل من برج القصر المنيف على جموع الناس فإنه سيكون هناك بينهم . وإنه سيظهر فى كل ناحية من الحفل ، وأوصاها أن تتعرفه بنفسها ولا تعتمد فى ذلك على غيرها .

وفى الفصل الثالث يظهر لنا ائتمار ملوك البلاد المجاورة على الاستيلاء على البلاد وملكتها ويساعدهم على ذلك توهم الملكة « سودرشانا » وهى تطل من برج القصر الملكى على المهرجان أن ذلك الفتى الجميل الذى تقدمه المنادون وطليعة من الحرس ومن خلفهم تجمعت الجماهير هو ملكها. ولم يكن فى الحقيقة إلا دعياً مزيفاً لم يخف زيفه طويلا على الملوك الماكرين وعلى رأسهم الملك « كانشى » فسخره لبلوغ مأربه . ومن أجل الوصول إلى الغرض المأمول ارتأى كانشى ضرام النار فى جانب الحديقة المجاور للقصر . حتى تخرج الملكة للنجاةمن النار فتقع فى الكمين المنصوب لاختطافها ، وذلك كله بدعوى إقامة ملك فى تلك البلاد التى لا ملك لها يكفل صلاحها . ولكن النار على خلاف الانتظار انتشرت بسرعة البرق حتى عمت كل مكان فى الحديقة فأمسى كانشى والملك المزيف فى حيرة من أمرهما لا يجدان سبيلا للنجاة بنفسهما . وفى وسط هذا الحريق المشبوب الذى كان من شموله كل مكان أن فوت على كانشى غرضه ، لمحت الملكة وجهالملك الحق أكثر من مرة فأوقعت طلعته الرهيبة فى قلبها الرعب فلا تملك من روعها إلا أن تمضى على وجهها هائمة ، فترى الملك الزائف ، فتتجه إليه تناشده « يا أيها الملك . نجنى ، انقذنى من الهلاك ، إن النار محدقة بى ، فيفاجئها قائلا : « الملك ، من الملك ؟ أنا لست ملكاً » فتقول مندهشة : « لست الملك ؟ » فيأتى رده الحاسم : « كلا ، أنا منافق ، أنا وغد . » ويطوح بالتاج على الأرض وينطلق هو وكانشى فتصيح الملكة : « لست ملكاً ، إنه ليس الملك ؟ » إذن ، يا إله النار ، احرقنى وصيرنى رماداً ، سألقى بنفسى فى قبضة يديك أيها المطهر الأكبر. صير بنارك رماداً شنعة عارى واشتياق نفسى وحاجة حسى . وتندفع الملكة إلى القصر صائحة : « إن هذه الحجرات المشتعلة مأواى . تلك نار هلاكى »

ويلقاها الملك الحق فى الغرفة المظلمة ويطمئنها أن النار لن تبلغ إلى هذه الغرفة . ولكن الخزى الذى كان يصحبها فى عودتها لم يكن مسه أقل من تلك النار مضاً وحريقاً . لقد تعلقت بجمال الملك الزائف فوجدته صغير النفس ساقط المروءة خامل الهمة ، وهى فى الوقت نفسه لا تطيق طلعة الملك الحق الذى أمكنها من أن تلمحه وسط الحريق فإذا هو مخيف الطلعة ، حتى إنها لتشفق على نفسها أن تعود بالذاكرة إلى تلك اللحظة التى كشفت لها منه تلك اللمحة . فيقول الملك عاتباً : « ألم أقل لك من قبل إن رؤيتى لا يحتملها إنسان ، ما لم يكن قد تهيأ لذلك . لهذا أردت أن أكشف لك عن ذاتى رويداً رويداً وشيئاً فشيئاً ، لا دفعة واحدة وفى وقت معاً . » فتقول الملكة : « ولكن الخطيئة غشيتنى وأفسدت كل تدبيرك . إن احتمال اقترانى بك قد أصبح الآن شيئاً من المحال . لا يمكن أن يخطر لى على بال . أنت كالليل لا يمكن أن آنس بك . لقد رأيت الشىء الذى أحب ، إنه ناصع ناعم كالزبد ، لطيف رقيق كالزهرة جميل كالفراشة » فيرد الملك : « إنه زائف كالسراب ، خواء مثل فقاعة الهواء . بيد أنى أترك لك الحرية فى الذهاب » وينصرف الملك وتبقى الملكة برهة مع وصيفتها ، تعلم فى أثنائها أن الملك بعد إيقاعه الهزيمة بالمؤتمرين وأسرهم شاء له كرمه اطلاق سراحهم . وقد اعترف « كانشى » باندحاره وعاد إلى مملكته ، فترتاح الملكة إلى ما سمعته ، وتخرج ومعها الوصيفة قاصدة إلى مملكة أبيها لتعيش فى كنفه ، ولكن أباها يأبى أن يعرف عنه أن ابنته الملكة خرجت عن طاعة زوجها الملك ، ويصر على ألا تدخل قصره إلا بوصفها خادمة . وتدخل « سودارشانا » الملكة إلى قصر والدها على هذه الصفة ، فإذا لاحت منها نظرة إلى ناحية الأفق الشرقى رأت عجاجة من الغبار فوق الحقول وتراءى لها شىء يتقدم كاللواء ، فتصيح مستبشرة : « أليس هذا لواء مركبة الحرب . إنه قادم . لقد جاء أخيراً » ولكن وصيفتها التى آلت على نفسها ملازمتها إلى المنفى ، تنفت أن يكون القادم مليكها ، فيتبادر إلى ذهن الملكة أنه ذلك الملك الآخر الزائف الجميل فيراجعها الميل إليه وتتساءل عن اسمه وتؤيد الوصيفة قدومه مع الملك

« كانشى » وتذكر أن اسمه سوفارنا فتهلل الملكة « إنه بطلى جاء الساعة لإطلاقى من ربقة الأسر » . وكان القادمون فى الواقع هم الملوك الغرباء السبعة بجيوشهم المجتمعة وفى مقدمتهم الملك « كانشى » الذى أعلن قدومه للمطالبة بتسليم الملكة إليه إنقاذاً لها مما تلاقيه فى قصر والدها من الامتهان وإسقاط الحرمة والمقام ، ويهدد فى حالة الرفض بضرب الحصار وشن الحرب . ولا يكاد ينصرف الرسول لإبلاغ هذا النذير ، حتى يظهر الفزع على الملك الزائف الجميل من اجتراء كانشى ويفكر فى الانخذال عن الجماعة طلباً للسلامة والنجاة بنفسه ، ولكن كانشى يمنعه ويعده أسيراً . فإذا الملكة المشوقة الملهوفة تطلعت من نافذة القصر المحاصر إلى مجتمع الملوك فى المعسكر رأت من بعيد على رأسهم ملك كانشى ، رأت عند رأسه حامل مظلته فإذا هو بطلها وفارس أحلامها الجميل سوفارنا فتقول نادمة « كيف لمثل هذا الجمال أن يفتننى ؟ ما عساى أن أفعل لأطهر عينى من هذا الدنس وأغسلهما من هذه الجنابة ؟ » فتجيبها الوصيفة « عليك غسلها ودحض الدنس عنها فى تلك اللجة من الظلمة التى لا قرار لها ولا حد يحدها » .

وهنا يتدخل الملك الحق فيزلزل العرش من تحت الملك كانشى . فتنخلع قلوب الملوك ثم لا يلبثون أن يسمعوا إلى صوت موسيقى تقترب فيتوهم كانشى أنها تعلن قدوم الملك ، فإذا القادم ذلك الجد الشيخ ، يدخل عليهم وهو ملتثم درعاً سابغة ، فيصيحون به : « من أنت » ؟ فيهتف : « إنه الملك آت » فيهم الجميع بالانفضاض خائفين إلا كانشى ، فإنه على الرغم من تهيؤ الملوك الآخرين للرحيل وفرار حامل مظلته الجميل ، لم يزل كانشى ثابت الجنان رابط الجأش لا يبرح مكانه فيراجع الملوك أنفسهم ويبقون مستمسكين بالبقية الباقية من شجاعتهم حتى لا يستأثر كانشى وحده بالغنيمة التى أتوا من أجلها ، بيد أنهم كانوا واهمين أجمعين فلقد أظهر الملك الحق آيته وأرسل عليهم مثل العاصفة العاتية وحقت عليهم كلمته فتفرقوا وقد اختلط الحابل بالنابل والراكب بالراجل فى هرج ومرج هائل ، وهكذا انتهى القتال فى الحال . وأقبلت الملكة على الوصيفة تسألها : « لقد انتهى القتال تواً ، فمتى هو

آت ؟ » إنى لأحس فى قلبى دقة فرح يكاد ينشق لها صدرى . ولكنى أكاد أهلك من الخزى أيضاً . أواه ، كيف أريه وجهى ؟ فتقول الوصيفة : « توجهى إليه فى خشوع ليس بعده خشوع وتسليم ليس بعده تسليم ، فإذا كل خزى قد زال عنك فى التو والساعة. » وتنطلق الاثنتان فى حلك الظلام فى الطريق الطويل نفسه عائدتين إلى قصر الملك الرهيب الحبيب ، وترفض الملكة اقتراح من اقترح عليها أن تأتى مركبة تستقلها ، كما ترفض أن يوفد بعضهم أحداً ليأتيها بحللها الملكية وتصر على أن تسعى إلى مليكها على الأقدام وأن تمسك عليها بثوب الخادمة لأنها اليوم خادمته وليست ملكته . وبعد المسير الشاق الطويل يطلع عليها الفجر وتتراءى لها من بعيد الأبراج الذهبية التى تعلو قصر الملك . وفى الغرفة المظلمة تقول الملكة سودارشانا للملك :

سودارشانا : مولاى ، لا ترد لى ذلك التشريف الذى كنت توليني إياه ثم صرفته عنى — كلا ، لا ترده يا مولاى إلى الخادمة عند قدميك لا أبغى تشريفاً غير شرف خدمتك .

الملك : أو تطيقين رؤيتى الآن ؟

سودارشانا : أجل أجل أطيق ذلك . لقد كنت أنفر من رؤيتك لأنى كنت أنشدك فى بستان اللهو وفى مخادع الملكة ، وهناك كان أخس خدمك يبدو أجمل منك . ولكن حمى الاشتياق هذه قد زايلت عينى إلى الأبد . ليست لك تلك الوسامة يا مولاى لأنك فوق كل شبيه .

الملك : إن ما يمكن أن يكون ثمة من مشابه فهو منعكس فيك .

سودارشانا : إذن تكون تلك المشابه عندى منقطعة النظير . إن حبك يعمر روحى ، وفى هذا الحب يتراءى وجهك فلا شىء من هذا يخصنى كل شىء لك وحدك يا مولاى .

الملك : إنى فاتح أبواب هذه الغرفة المظلمة اليوم . لقد انتهت التجربة هنا . تعالى ، تعالى معى الآن ، تعالى إلى العالم الخارجى ، إلى وضح النهار ، إلى النور .

سودارشانا : قبل أن أخرج ، دعنى أركع عند قدميك ، فى جنح ظلامك الرهيب يا مليكى المحتجب الحبيب ، يا من ليس مثله أحد .

ولا بأس بعد أن عرضنا هذه التمثيلية الرمزية على القارىء أن نعرض إلى حل رموزها اعتماداً على ما نعرفه من فلسفة طاغور التصوفية وما أشار إليه نقاده من الهنود فى تعليقاتهم . وخلاصته أن المليك غير المنظور إشارة إلى الله جل جلاله ، وبين يديه النفس الإنسانية مرموزاً إليها بالملكة سودارشانا ومن ثمة تكون الغرفة المظلمة هى الوعى الباطن . ولقد ضلت الملكة فى بادىء التجربة لحظة حين وقعت عيناها على الجمال الحسى العاطل من المعانى الروحية ممثلا فى شخص الملك الزائف سوفارنا ، على حين روعتها اللمحة التى تراءت لها من الذات العلية لأنها على غير صورة البشر . فهى لم تكن قد تهيأت لمثل هذه الرؤى . أما ختام التمثيلية بصدور الأمر العلى بخروج النفس الإنسانية فى شخص الملكة إلى العالم الخارجى فإنه يذكرنا بالفكرة التى لا ينى يكررها طاغور وهى أن خلاص النفس لا يكون بلوغه بالتأمل فى الخلوة فحسب ، بل لا يتم خلاص النفس إلا بالعمل الصالح والجهاد فى الدنيا الواسعة .

مكتب البريد

– Dak - Ghar : Post - office –

١٩١٢

بطل هذه المسرحية صبي اسمه « آمال » وهو طفل عليل يكفله منذ عهد قريب الشيخ « مدهاف » الذى كان شغوفاً به . ولكنه لم يكن أباه فى الواقع بل تبناه ، إذ كان لم يرزق عقباً من زوجته وكانت تتحرق شوقاً إلى أن تتخذ لها ولداً ، وكان مدهاف يعارض فى أول الأمر كراهة منه أن يصير ماله إلى كائن من كان من غير صلبه . غير أنه اتفق أن مات أخو زوجته – وكان أرمل – عن هذا الطفل اليتيم ، فلم يبق له من يرعاه غير خالته ، فما كاد يدخل دار « مدهاف » حتى أحبه الشيخ وتعلق به قلبه كما لو كان من صلبه ، فهو اليوم فلذة كبده وأعز شيء فى الوجود عنده .

ولما كان مدهاف شديد العناية بالمحافظة على حياة « آمال » ، فقد كان على الدوام يساوره الخوف من ألا يستطاع إنقاذه من علته . وكان الطبيب على عادة دجاجلة القرية من المتطببين يشتط فى تعاليمه المستقاة من الأسفار القديمة . فيزعم أن التعرض لشمس الخريف وبرد هوائه تضر المريض الصغير أبلغ الضرر ، ولم يكن يسع مدهاف فى جهله بالطب ، وشديد حرصه على سلامة المريض الصغير إلا احتجازه فى داخل غرفة صغيرة عن العالم الخارجى ، ففتنه تيار الحياة التى يراها تمر به فى الشارع ، من عمال يخرجون لمزاولة أعمالهم وأطفال منهمكين فى ألعابهم . ولم يكن آمال مفتوناً بكل هؤلاء فحسب ، بل كان فاتناً لهم كذلك . وكان أولهم بائع اللبن الخاثر ، فقد طربت نفس الصبي – بادىء ذى بدء – لصوت ندائه على سلعته ، ثم أخذ يسأله من أين هو قادم ، وعما إذا كانت قريته بعيدة فإذا رد عليه بأنه من قرية

على نهر « شاملى » عند سفح تلال « بانشهورا » ردد الصبى هذه الأسماء فى لهجة الإعزاز والحب ، حتى بدا له أنه ربما يكون قد رآها وإن كان لا يذكر متى كان ذلك . فلا شك أنها فى ظلال بعض الأشجار القديمة الكبار ، وأن الماشية ترعى فيها على سفوح التلال ، وأن نساءها يخرجن فى السارى الأحمر يملأن الجرار من النهر ثم يحملنها على رؤوسهن . وعلى الرغم من بساطة هذا الوصف العام ، فإن الدهشة تأخذ من بائع الألبان حتى ليجزم أن الصبى كان لا محالة هناك فى يوم من الأيام للنزهة ، ولكن الفتى يؤكد له أنه ما ذهب قط هنالك ، ويأخذ العهد على بائع اللبن أن يصحبه إلى هنالك فى أول يوم يأذن له الطبيب بالخروج . ولا يكاد ينصرف اللبان حتى يرفع الصبى عقيرته بمحاكاة ندائه على اللبن ، فإذا بالخفير يصيح به :

الخفير : فيم هذه الجلبة . ألا يخيفك أمثالى ؟

آمال : لا ، ولماذا أخافك ؟

الخفير : هب أنى سقتك أمامى ؟

آمال : إلى أين ، أو تأخذنى بعيداً إلى ما وراء التلال ؟

الخفير : هب أنى سقتك إلى الملك .

آمال : إلى الملك ؟ ليتك فاعل ذلك ، أتراك فاعله ؟ ولكن الطبيب وا أسفاه لن يسمح لى بالذهاب .

الخفير : الطبيب . . فهمت . إن وجهك شاحب ، وعيناك حولها دوائر سود ، وعروقك بارزة من يديك الضعيفتين المعروقتين .

آمال : ألا تدق الناقوس أيها الخفير .

الخفير : لم يأت الوقت بعد .

آمال : إن البعض يقول لم يأت الوقت ، على حين يقول البعض لقد فات الوقت ، ولكن الذى لا شك فيه أن الوقت عندك يأتى حين يدق الناقوس .

الخفير : بل إنى أدق الناقوس حين يأتى الوقت .

آمال : إنى على كل حال أحب أن أسمع ناقوسك .

الخفير : إن ناقوسى يدق ليقول للناس إن الزمن لا ينتظر أحداً ولكنه ماض أبداً .

آمال : إلى أين ، وإلى أى البقاع ؟

الخفير : هذا ما لم يعلمه أحد .

آمال : كم أود أن أطير مع الزمن إلى تلك البقعة التى لا يعلم أحد عنها شيئاً

الخفير : كل نفس لا محالة ماضية إلى هناك يوماً من الأيام يا بنى .

آمال : وأنا أيضاً ؟

الخفير : نعم وأنت أيضاً .

آمال : ولكن الطبيب لن يسمح لى بالذهاب .

الخفير : إن الطبيب نفسه قد يأخذك بيده ذات يوم إلى هناك .

آمال : إنك لا تعرفه ، إنه لن يفعل ذلك . فهو لا هم له غير احتجازى هنا .

الخفير : سيأتى من هو أعظم منه ويطلق سراحنا .

آمال : ومتى يعودنى هذا الطبيب العظيم ؟ لم أعد أطيق البقاء .

الخفير : لا ينبغى لك مثل هذا القول يا بنى .

آمال : قل لى ماذا يجرى هناك فى ذلك البيت القائم على الجانب الآخر من الطريق ؟ والذى فوقه علم يرفرف دواماً عالياً والناس يختلفون إليه دواماً داخلين خارجين .

الخفير : هناك ؟ إنه مكتب للبريد جديد .

آمال : مكتب بريد ؟ مكتب بريد من ؟

الخفير : مكتب بريد من ؟ لا وجه للسؤال . مكتب بريد الملك بطبيعة الحال

آمال : والخطابات ترد من الملك إلى مكتبه ها هنا ؟

الخفير : بطبيعة الحال ، وفى ذات يوم قد يرد عليه خطاب لك .

آمال : خطاب لى ولكنى لما أزل ولداً صغيراً .

الخفير : إن الملك يبعث رسائل قصاراً للصبية الصغار .

آمال : ما أبدع هذا ، ومتى تصلنى رسالتى ؟ وكيف عرفت أنه سيكتب لى ؟

الخفير : ولولا ذلك ما أقام مكتباً للبريد هنا تجاه نافذتك ، ومن فوقه يرفرف العلم الذهبى .

آمال : ولكن من سيحمل لى خطاب الملك حين يرد ؟

الخفير : للملك عدد عديد من سعاة البريد .

آمال : حسناً ، ولكن أين يذهبون ؟

الخفير : إنهم ينتشرون فى أنحاء البلاد . متنقلين من باب إلى باب .

وينصرف حارس الليل ويغيب بناقوسه فى الظلام عن أنظار الصبى ، ولكنه ترك فى نفسه حلماً لن يفارقه إلا مع مفارقة النفس . حلمه بقدوم ساعى الملك يحمل إليه رسالة الملك .

منذ هذه اللحظة نرى آمال يمر به العمدة الجعجاع « بانشتان » والفتاة اللطيفة «سودها» بائعة الأزهار ، والأفواج من الصبية الصغار ، وهو لا ينى فى حواره معهم يعود إلى السؤال عن سعاة الملك وعن رسالة الملك

ولا نحسبنا فى حاجة إلى الاستمرار فى سياق القصة والمزيد من إيراد الحوار ، فإن هذا القدر — فيما نعتقد — فيه الكفاية وفوق الكفاية للكشف عما تنطوى عليه هذه التمثيلية من الرمز .

لقد أرسل إليه مالك الملك رسالته مع الطبيب الملكى الذى قال له : « أتشعر أنك فى حالة تسمح لك بمغادرة الفراش إذا ما حضر الملك عند منتصف الليل؟ » ويجلس الطبيب عند رأس المريض :

« والآن التزموا الهدوء جميعاً . إن النوم يداعب عينيه . إنه على وشك النوم . أطفئوا المصباح . دعوا ضوء النجم وحده ينساب إلى حجرته . التزموا الصمت . لقد نام » .

ويحتج مادهاف والد الصبي بالتبنى : « إن أعصابى مضطربة . خبرونى ، هل ثمة ما يبشر بالخير ؟ لماذا يطفئون نور الحجرة ؟ أيغنى ضوء النجم ؟ » فيصيح به من الحاضرين شيخ ناسك : « صه يا عديم الإيمان » .

وعندها تدخل الغرفة فى لطف تلك الفتاة اللطيفة سودها بائعة الأزهار ، فتنادى بصوت رفيق :

سودها : آمال

الطبيب الملكى : إنه نائم .

سودها : لقد جئته ببعض الأزهار ألا أستطيع أن أسلمها إليه فى يده؟

الطبيب الملكى : أجل تستطيعين .

سودها : ومتى يستيقظ ؟

الطبيب الملكى : عند ما يحضر الملك ويدعوه .

سودها : هل لك أن تسر إليه بكلمة نيابة عنى ؟

الطبيب الملكى : ماذا تريدينى أن أقول ؟

سودها : قل له إن سودها لم تنسه .

وهنا تنتهى التمثيلية ولكن الستار لا ينزل عليها إلا وقد ارتفع الستر عن أهم رموزها وهو الاشارة إلى مالك الملك سبحانه ، وإلى الروح الإنسانية المتطلعة إلى ظاهر الكون والمتشوقة إلى ما وراءه ، ثم الموت المشار إليه برسالة الملك ، ثم الرسول المنقذ فى شخص الطبيب الملكى ، وأخيراً ذلك العزاء عن الموت ، فيما يكفله الحب من البقاء فى الذكرى .

بيد أن الشأن فى تقدير هذه التمثيلية لا يقف عند كونها رمزية فإن من أبدع ما فيها وأبلغه أصالة ، طريقة طاغور فى اكتشافه عن طريق آمال ما يشبه بدائع الخيال فى شواغل الحياة اليومية ومتصرفاتها العادية . فإنه من الطبيعى فى صبى مثل آمال محتبس فى حجرة صغيرة ولا عهد له بالحياة ألا يحس الرتابة المملة فى تلك الدورة اليومية فى حياة الرجل العادى . بل يجد ما يعجب

له ويدهش فى كل نأمة وحركة فى الخارج . وقد كان من فورة هذا التعجب والانفعال فى الصبى وهو يرمق بائع اللبن ويستدرجه فى الحديث عن أبقاره ومراعيها على سفوح الروابى فى قريته التى تظللها الأشجار الكبار على ضفة النهر أن انتقلت العدوى إلى بائع اللبن نفسه فصارت لهذه الحياة اليومية جلوة جديدة فى عينيه وحيوية ينطق بها الانفعال فى لهجته وعلى شفتيه .. وهكذا سائر من استوقفهم الصبى آمال وداخلهم فى الحديث يضاف إلى ذلك أن آمال لم يكن يتوق إلى التجول فى الشارع الممتد عند بيته والتطلع إلى كل شيء فيه بل كان مشوقاً أكثر من ذلك إلى ما وراء الرابية التى تحد بصره ، يحلم بما يمكن أن يكون هنالك . ولا يفوتنا أن نذكر أن مكتب البريد كان عند الرابية كالحد الفاصل بين الناحية التى كانت فيها دار الفتى والناحية الأخرى . وهذا الشوق من الصبى آمال إلى ارتياد ما لا عهد له به من البلاد النائية العجيبة يربط هذه التمثيلية بالحكايات الخرافية التى تناسب الأطفال . وهكذا جمعت مسرحية « مكتب البريد » بين فنون شتى من التأليف كلها شائق فائق ، وهى من ثمة تعتبر أروج مسرحيات طاغور ولعلها خيرها ، فضلا عن أنها أنجح تمثيلياته على مسارح الهند ومسارح البلاد الأخرى فى مشارق الأرض ومغاربها .

خاتمة

قبل أن نختم هذا العرض الموجز لا يسعنا إلا التنبيه إلى أننا لم نحاول — لضيق المجال — استقصاء كل ما كتبه طاغور للمسرح ، وآثرنا أن نورد أشهر تمثيلياته على سبيل المثال . ليتسع لنا المجال فى تناولها بالقدر الكافى من التفصيل والتحليل .

والقارىء لهذه التمثيليات يلمس لا محالة فى صاحبها التعدد والوحدة معاً . ذلك أن طاغور المسرحى متعدد الجوانب فى أساليبه المسرحية ، فهى تارة فى الصميم من تقاليد المسرح الهندى ، وهى تارة أخرى متأثرة بالمسرح الشكسبيرى ، ثم هى غير هذا وذاك فى كثير من الأحايين ولكنها جميعاً تنتظمها وحدة من حيث تصور طاغور للفكرة الدينية والقيم الأخلاقية ، وما ذلك إلا لأن نابغة الهند طاغور لم يكن فناناً فحسب ، بل كان فناناً إلى جانب كونه مفكراً ، ثم إن تفكيره كانت له دعامتان راسختان فى طبيعته وهما الإيمان وقوة الشخصية . وهذا ظاهر فى أشعاره ظهوره فى قصصه ومسرحياته وسائر آثاره .

اعتمدنا فى هذا المقال على ذكريات طاغور وسائر مؤلفات التمثيلية وغير التمثيلية فضلا عن مؤرخى حياته ونقاده ونذكر منهم Edward Thompson وإرنست رايس ، ومارجورى سليكس ، و س. جوبتا ، واد كرشنان ، وغيرهم .

إسماعيل مظهر

عناصر القصة القصيرة
في أدب طاغور

عناصر القصة القصيرة
في أدب طاغور

إن أدب طاغور ، بمختلف ألوانه ونواحيه، وحدة لا تتجزأ . تتجلى هذه الوحدة فى تمثيلياته وشعره وأغانيه وقصصه . ذلك أنه أدب انسانى . وقبل أن يكون طاغور كاتباً أو شاعرا أو قصاصاً ، فهو « إنسان » بكل ماتتضمن هذه الكلمة من رفيع المعانى والمثاليات .

كثيراً ما نتكلم فى روح الشرق . فأى شىء نعنى بهذه العبارة ؟ لعلنا نختلف كثيراً فيما ينطوى عليه روح الشرق . غير أننا مهما اختلفنا ، ومهما تباينت مفهوماتنا تلقاء ذلك ، ومهما تشعبت وجهاتنا فى تصويره ، فلا أظن أننا نختلف فى أن المحور الذى يدور من حوله المعنى المدرك من روح الشرق ، إنما يعنى به أن الشرق « إنسانى » فمن الشرق ؛ ومن الشرق وحده ، صدرت جميع الرسالات الإنسانية ، ولم يصدر من غيره رسالة واحدة لها هذا الطابع ، أو اصطبغت بهذه الصبغة .

وطاغور حلقة من سلسلة أصحاب الرسالات من أهـل الشرق . فأصحاب الرسالات المنزلة ، موسى وعيسى ومحمد عليهم السلام ، انحصرت رسالاتهم فى « الإنسان » ، وكذلك انحصرت فيه رسالات الفلاسفة والمصلحين مثل كونفوشيوس وبوذا وغاندى وطاغور . أولئك الذين يشرفون بهام الجبابرة على تاريخ البشر ، كأنهم المعالم الثابتة على محيط دائرة مركزها « الإنسان » . فإذا نظرنا فى القصة القصيرة فى أدب طاغور ، فواجب علينا

إذن ألا نتخذ من هذه الحقيقة نقطة ابتداء ليس غير ، بل نتخذها أساساً للبحث .

ولا بد لى قبل أن أمضى فى تحليل القصة القصيرة فى أدب طاغور ، أن أبين عن النهج الذى أتبعه فى هذا البحث .

أول شىء أتكلم فيه هو طبيعة التحليل الأدبى الفنى الذى استخلصته من أدب طاغور . . وسأحاول أن يكون مركزاً بغير استطراد ، مجملا بغير تفصيل ، فأتناول فيه طبيعة القصة عنده وأظهر من طريق الاستنتاج العناصر التى تكتمل بها القصة بوصفها عملا أدبيا الجمال جوهره ، مظهرا ناحية الكمال وناحية النقص فى تأليف القصة وموضوعها ومرماها ، وما ينبغى أن تنصب فيه من قوالب الألفة والوضوح .

وما كان لى أن أقتصر فى هذا البحث على تحليـــل بعض من قصص طاغور القصيرة . فهما بلغ عدد القصص التى أتناولها بالتحليل ، فلست بالغاً من فن طاغور إلا ناحية غير كاملة منه . وإنما سقت البحث فى تحليل القَصَص القصير عند طاغور عن طريق استخلاص الصور التى يكتمل بها الفن القصصى ، تاركاً لمن يريد أن يحلل هذا الفن عند طاغور ، أن يتخذ من هذه المبادىء مقياساً يقيس عليه إن شاء ورجحت عنده أصالته .

على أن هذا كله كان انعكاساً عن أدب طاغور فى نفسى . وإنما أردت بهذا البحث أن يكون عرضاً لما بلغ هذا الفن من كمال عنده . وكل من يعكف على قراءة قصصه القصيرة ، فسوف يرى أنها تنطوى على أخص ما عرضنا له من قواعد الفن الرفيع فى بحثنا هذا . فهذا البحث إذن انعكاس عن أدب طاغور فى القصص القصير .

الأقصوصة قصة قصيرة ، من الممكن أن يعالجها كاتب ذو خيال ومرانة فيخرج منها قصة طويلة ، إذا شاء ، بل إنه قد يخرج منها قصة مفرطة الطول .

ومن هنا كانت الطبيعة الفنية للأقصوصة والقصة واحدة تقريبا ، ولا فارق بينهما إلا فى التفصيلات والوقفات والوصف وإدماج الأحداث العارضة فى ثنايا الأحداث الأصلية . وإذن فخصيات القصة هى خصيات الأقصوصة ، اللهم إلا فوارق التفصيل والسرد .

والاستيعاب من خصيات القصة . ونقصد بالاستيعاب قدرة الكاتب وحريته فى أن يطيل الوقوف عند مكان أو يلمح إليه لمحة عابرة ، وأن يطنب فى وصف الشخص أو الحادث إطناباً لا يقيده فيه قيد ولا يمنعه من ذلك قاعدة ولا عرف ، أو يشير اليه إشارة قد تكون إضافة ضرورية لكيان القصة وقد تكون لمجرد ذكر خاطرة قامت فى ذهن الكاتب أو إحساس جاشت به نفسه .

والشعر الحماسى والدرامة ، فيهما الكثير من طبيعة الاستيعاب . نلحظ ذلك فى الملاحم الكبرى مهما كانت موضوعاتها ، ونلمحـــه فى بعض الدرامات . فقد يقف كاتب الملحمة الحماسية عند شخص أو مكان أو حادث ويتدفق ما شاءت له شاعريته أن يتدفق من غير أن يشعر أنه محدود بحدود أو مقيد بقيود غير قيود فنه . وكذلك كاتب الدرامة قد يختار موقفاً يلقى فيه خطيب خطبة طويلة أو شاعر يلقى قصيدة أو واعظ يبوح بموعظة .

ولا يبعد أن يمتد هذا الاستيعاب إلى الشعر الغنائى . وفى هذا المجال الاستيعابى الطليق قدر كبير من الحرية المحببة ، ليست من نصيب أولئك الذين يمارسون فنونا ذات حدود وقيود .

غير أن القصة أوسع هذه الفنون استيعابا . هى لا تتقيد بأوزان ولا قوافى ، ولا تهتم بذلك النهج الخطابى العريض الذى تفرضه على الشعراء طبيعة الشعر الحماسى وشعر الغناء .

تأبى للقصة الخضوع للحدود والتعريفات ، بل تأبى الإذعان لشئ إلا لفن الكاتب وخياله ونزعاته ونظرته الاجتماعية أو الفلسفية أو ماضيه أو أحداث

عصره إلى غير ذلك من المؤثرات التي لا يمكن أن يخلص منها فنان أصيل الفن ، فيه ألمعية الشعور بما يدور حوله من أحداث وما ينطوى عليه محيطه من صور. غير أن لهذه الحرية المحببة ثمنا لابد للفنان أن يؤديه ، فإذا لم يؤده أصيب فنه إما بالفساد وإما بالسطحية . ذلك بأن الحرية تزيد من مسئولية الإنسان كلما اتسعت دائرتها وانفسحت آفاقها ، يستوى فى ذلك الناس جميعاً مهما اختلفت منازلهم فى الحياة . والفنان أشدهم مسئولية ، لأن الفن أرفع وظائف الحياة ؛ فمهما يكن من أمر ما يباح للقصاص وما يتسمح فيه معه ، فإن قدرته التخيلية لا ينبغى أن تتراخى أو تفتر ، وروحانيته يجب أن تظل متماسكة منبثة فى أنحاء عمله الفنى ، بدرجات متقاربة جد التقارب ، حتى لا يصاب العمل الفنى بما أسميه « نوبات التراخى » ، وهى على وجه القطع ، تلك الفترات التى يصاب فيها الفنان بخمول الروحانية .

ومهما يكن من أمر ما يضفى الفن على كاتب القصة من حرية ، فإن المبالغة فى الذهاب بهذه الحرية إلى ما يتجاوز حدود الضرورة ، مضرة بالموضوع وبالفن وبالفنان . فإن هذه الحرية إذا أصبحت اعتداء على القارىء انقلبت مفسدة للفن . فإنه من المفروض دائما أنه من واجب القصاص ألا يرهق القارئ أو يضجره . وهذا لا يتيسر لكاتب فنان ما لم يكن قادراً على الاحتفاظ بخياله حيا ، وبعقله يقظا ، وبحواســه مشبعة بمادة القصة ، وبروحه متجهة على وجه الدوام بتلك القوة الغيبية التى تدفعه دائماً نحو عالم التخيل .

قليل من كتاب القصة والأقصوصة أولئك الذين لا نلحظ فى مسار تخيلهم ذلك الانقطاع أو التخلخل الذى يصيب فنهم بالإعياء والعجز عن بلوغ الكمال ، أو على الأقل الدرجة المستطاعة منه . فليست مهمة كاتب القصة محصورة فى رواية الوقائع ووصف الأشخاص وتواصل السياق . بل إن عليه واجباً آخر

أهم من جميع ذلك ليسمو بفنه . عليه أن يستغرق فى ما يقص وأن يندمج فيه وأن يجعل عواطفه وإحساساته مطاوعة لمقتضى الموقف وطبيعة الأشخاص الذين يحركهم فى إطار ذلك الموقف . وذلك يتطلب منه دائماً أن يكون حى الروح والوجدان ، مستيقظ الخيال ، ملماً بأطراف نفسه وعقله معاً ، ليندفع بهما معاً نحو تحقيق هدف فنى . بهذا وحده يمكنه أن ينفعل بالأحداث ويتفاعل معها ، ليصبح هو بذاته جزءاً من فنية القصة . بل إن لهذا الانفعال والتفاعل حقيقة أخرى ينتفع بها كاتب القصة ولو لم يدركها إدراكاً حسياً ، ذلك أنه يصبح ناقد نفسه بنفسه . فلا يشتط ولا يتخلف عن الدوران فى حدود قصته الفنية ، تلك الحدود التى إذا تجاوزها أصيب بإحدى ظاهرتين مدمرتين ، فإما الإرهاق وإما الفسولة . وكثيراً ما ألحظ إحدى هاتين الظاهرتين تطل بوجهها الكريه من خلال كثير من القصص الحديثة . أضف إلى ذلك أن كاتب القصة ، إذا ما تراخت همته عن التزام تلك الحدود الفنية ، يفرض ضريبة مرهقة على قدرة الاصطبار عند قرائه ، بدلا من أن يشيع فيهم الإحساس بالرضى والراحة النفسية والشعور بالجمال .

الأسلوب والإنشاء شيئان مختلفان كل الاختلاف . فالأسلوب يتعلق بجمال العبارة والبيان ومسايرة مقتضى الحال مع سلامة الجملة وسهولتها . أما الإنشاء فأكثر ما يتعلق بالخطابيات والاستطراد والإطالة فى الوصف والإطناب فى شرح المواقف والتورط فى التحليل على نحو غير ذى ضابط إلا حب تفخيم الكلام وتفخيم معانيه بانتقاء ألفاظ رنانة ، تطن ولا تؤدى معنى يساوى طنينها .

ولقد كان الإنشاء وما يزال عند بعض الكتاب الصخرة التى تحطم عليها فن الكثيرين من كتاب القصة . وهنا نسأل ، لماذا ؟

الأسلوب والإنشاء إن اختلفا : فهما عرضان لجوهر واحد ، كالطول والعرض ، إن اختلفا فهما من لازمات المادة . أما مادة القصة فهى الفن . وإذن

فعلى الفنان الذى يريد أن يخرج مقروءات لها صفة الجمال ، أن يربط دائماً بين الأسلوب والإنشاء ، ليزاوج دائماً بين البيان وحسن السبك ، وبين الاستطراد الخطابى الذى لا غنى للفن القصصى عنه . فكاتب القصة الذى لايفطن إلى حسن الأسلوب ويتطوح مع الانشاء الخطابى ، يفقد بذلك أخص عناصر الفن التعبيرى ، أى جمال العبارة والبيان ومسايرة مقتضى الحال . كذلك الكاتب الذى يعتمد على الأسلوب وحده ثم يهمل ناحية الاستطراد الخطابى ، ينحرف بعض الشيء عن فنيته ، أو أقول إن فنيته لا تكون متكاملة . على أننى إلى جانب هذا أرى واجباً علىّ أن أقول إن المبالغة فى حسن الأسلوب نزوع إلى الجمال ، والإفراط فى الإنشاء الخطابى نكسة ينبغى أن تجتنب .

هنالك فئة كبيرة من الكتاب ذوى العبقرية القادرين على تصوير الحياة وما توحى به من الجمال أو السلوى أو العظة أو الحكمة . كما أن من الكتاب من هم قادرون على تصوير نقائص هذه الأشياء بفراهة فائقة . كلا الفئتين خصتا بالخيال الخصب المديد الآفاق ، وفيهما القدرة على التعمق فى حقائق الأشياء وأداء جميع ذلك بأسلوب رائع أخاذ . ولكن قلما يفلح الكثيرون منهم فى إخراج مؤلفات لها صفة البقاء ، لا لشىء إلا لأنهم لم يدركوا أن لتأليف القصة طولا هو الأسلوب ، وعرضاً هو الإنشاء ، فتأثر نتاجهم بأحد العرضين ، دون أن يقوم لديهم أن هذين العرضين إنما هما لازمتان لجوهر يقومان به ، هو الفن ، ومن غير أن يهتموا بالقدر الذى يدخلونه فى مؤلفاتهم من كليهما ، ليخرجوا بذلك مخايل الجمال والمنشود .

كثير من كتاب القصة ، طويلة أو قصيرة ، ينصرفون فى أغلب الأحيان عن لباب قصصهم ، إلى إظهار كفاياتهم الشخصية فى القدرة على الإنشاء أو الوصف أو التعبير عن المشاعر والأحاسيس ، ناسين أن ذلك من شأنه أن ينحرف بهم إلى تشويه الصورة التى يحاولون رسمها ، أو يطغى على الغرض الأصيل الذى من أجله يكتبون قصة . ذلك فى حين أن أول واجب على

الفنان ، دع عنك من هو ، أن يصل إلى الكمال أو يطاول الكمال ، وأن يترفع عن خلق المثيرات المفتعلة ، هذا إذا كان ينشد أن يكون أكثر انتجاعاً للجمال ، وأن يكون أميناً لموحيات الفن الرفيع .

إذا كانت القصة ، أول شيء ، عملاً فنياً ، وهي من الفن في الصميم ، اقتضى ذلك أن تكون الألفة أخص جواهرها . والألفة في عمل الفنان لا تستمد من شيء خارج عن طبيعته . هي تنبع من أعماقه . هي من خلق الفنان . ولكن على أي العناصر تقوم هذه الألفة ؟ أول شيء تقوم عليه هو أن يحدد الفنان المدى الذي تذهب إليه تصوراته ، بحيث لا يطيل الحبل لتصوراته فتتعدى المدى الضروري ، ولا يكبتها فتظل قاصرة عن أن تمد فنه بحيوية الخلق . كذلك يحتاج إلى تركيز ما اكتنز خياله من تجاريب وأحداث ومحصول علمي وأدبي ، وأن يختار مما اكتنز ما هو ضروري ، وأن ينبذ ما دون ذلك ، أخذا بأحوط السبل في الاحتفاظ بألفة العمل الفني ، والابتعاد عن الإفراط في التخيل أو الإطناب في الوصف ، مما قد يبدو معه العمل الفني كأنه قزم في ثوب عملاق أو عملاق في إهاب قزم ، أو حسناء فاتنة في ثياب مهلهلة ، أو عجوز شمطاء في ثياب الزفاف .

قد يتخيل بعض كتاب القصة أن هذا الحصر من شأنه أن يصيب فنهم بالنقص أو أن يكون سبباً في الاعتداء على الجوهر ، أو يكون حائلا دون البيان أو عقبة في سبيل فراهة العرض وعبقرية التصوير ، أو أن فيه مايعوق الحبكة الموضوعية أو الفنية ، أو أن من شأنه أن يحيل الظلال واللون ، أو يصرفه عن المبادرة إلى الاستمداد من أسمى علاقات الحياة وروابطها . إن كاتب القصة إذا اعتقد أن هذا الحصر أو التحديد من شأنه أن يسلك بفنه مسلكاً من هذه المسالك ، فهو ولا شك مستهلك كثيراً من حيويته وقدراته فيما لا يجدى ، بل فيما قد يعود على عمله الفني بنقص في ناحية منه ، لا يعوضه ما فيه نواحيه الأخر من كمالات .

من النقائص الكبرى التى نشهدها فى الطبيعة الإنسانية ، النزعة إلى الاعتقاد أو إلى الإحساس بأن الإنسان كائن كامل . هذا الوهم أو هذا الخيال كان له أثره فى تعويق الكثيرين من العباقرة الذين انتقص هذا الوهم من عبقريتهم، فانغمروا ولم يظهر لهم فى مجال الفن آثار ثابتة .

إن أكثر الذين برزوا فى ميدان الفن ، لم يكونوا أشد فراهة أو أزكى عبقرية من أولئك الذين غمرتهم الكبرياء فى مطاوى التاريخ . أما السبب فى أن يبرز أولئك ويتخلف هؤلاء ، فيرجع إلى أن الأوالى قد أدركوا ، عن تفكير أو عن إلهام ، أن الإنسان كائن ناقص غير كامل وأنه محدود غير مطلق : ثبت فى روعهم طوعاً لهذا أن كل عمل يصدر عن الإنسان يكون بالتبعية لذلك مشو با بالنقص بعيدا عن الكمال ، وأنه محدود بعيد عن اللانهائية . ومن ثمة عملوا فى حدود القدرات الإنسانية ، فاستطاعوا أن يخلفوا فى مجال الفن آثارهم الخالدة . أما الآخرون فقد بددت عبقريتهم الشهوة فى طلب الكمال ، أو فى طلب المستحيل ، وظنوا أنهم قادرون على بلوغ اللانهائية وهم محدودون .

لا يتخلف ميدان الإنتاج الفنى عن أنه ميدان الجمال واللانهائية . ومن أكبر الشطط أن يتخيل إنسان ، مهما يكن به من كفايات وعبقرية ، أن فى مستطاعه أن يلم بعالم الجمال أو يبلغ إلى ما فى هذا العالم من امتداد ولانهائية . فالفريق الذى واتاه الإلهام بالتواضع إزاء هذه الحقيقة استطاع أن يكون دائماً فى إطار القدرات الإنسانية المحدودة : أما الفريق الذى أغراه خيال الكبرياء إزاءها ، فعجز عن أن يلم أشتات قدراته فبددها ، مسوقاً إلى العجز بما فى هذه الضلالة من قوة الإغراء .

إن بين الجمال والفن ضرباً من التضايف الثابت . وللجمال مصدران ، الطبيعة والنفس . وعن الطبيعة نستمد جمال المرئيات : وعن النفس نستمد جمال المعنويات . وكل من الجمال المرئى والجمال المعنوى ، يعبر عن ذاته بصور واضحة ثابتة . وإذن فلا ينبغى للفن أن يخرج عن حكم ذلك .

ينبغي له أن يعبر عن مرئياته ومعنوياته بصور واضحة ثابتة ، غير أن فريقاً كبيراً من الفنانين وعلى رأسهم كتاب القصة ، يتخيلون خطأ وتطوحاً مع الوهم أن أعمالهم الفنية إذا لفها الغموض وغمرها الظلام ، أمكنهم بذلك أن يتخلصوا من كثير من نقائصهم البشرية . هم بذلك يخدعون أنفسهم ، ويدلسون على الناس .

ظهر ذلك فى آثار الكثير من الكتاب الرمزيين والذين جنحوا إلى التصوف والباطنية . لقد خدعوا عن قدراتهم ، كما يخدع البصر عن حقيقة الأشباح . لقد خيل إليهم أن فى الرمزية والباطنية تحللا من حدود الطاقة الإنسانية ، وأنهم بهذا التحلل قادرون على أن يبلغوا أسرار الأبد والأزل ، وأن الطبيعة سوف تكون طوع خيالهم القاصر ، وأن النفس سوف تكون عند متناول أناملهم الكليلة . كيف لا والمعجزة الكبرى ، معجزة الكشف عن المجهول من عالم الجمال مرئى ومعنوى ، تتخايل لهم من خلال ذلك التحلل تخايل شبح يتراءى لأعينهم عند نهاية الأفق ملفوفا بضباب قلما تخترقه أبصارهم . غير أن هؤلاء لا يلبثون غير قليل حتى يرتدوا عن ذلك وقد أفعمهم الحزن وأخذ بتلابيبهم اليأس وخيبة الأمل ، إذا ما حسرت أبصارهم ، فعرفوا أن ما يمتد فيه خيالهم إنما هو خواء لا غناء فيه .

الآثار الفنية التى تصدر عن هؤلاء المشتطين قصيرة الأعمار ، علاقتها بالحياة فاترة ، وآصرتها بالفن متراخية . على العكس من آثار غيرهم ممن خصوا بالقدرة على الوضوح والحصر وجلاء المعالم والألفة الصادقة . تلك الآثار التى مضت تنتقل من عصر إلى عصر . وكأنها الورود النضرة ، ترسل عبيرها الفواح العطر فى جميع الأرجاء ، معبرة عن جمال الطبيعة والنفس ، ذلك الجمال الحى الباقى .

بين الألفة والوضوح فى القصة تضايف أشبه بتضايف الجمال والفن . ولقد سبق أن قلت إن فى القصة شيئاً من طبيعة الدرامة . غير أن فيها من

طبيعة الشعر الحماسى أكثر مما فيها من طبيعة الدرامة . فلا جناح على الشاعر الحماسى أن يقف وقفات طوالا عند منظر أو حادث أو تلقاء شخص ، يصف ويستطرد ويستجلى أوجها من الجمال أو الحكمة أو العظة . وكذلك القصة ، فإنها تستوعب الكثير من ذلك فى الحدود التى بيناها . أما الدرامة فقوامها الحركة تسرع أو تستأنى بحسب المواقف وبحسب ما يقتضى الفن الدرامى . وإنما أعود إلى الكلام فى هذا لأقول إن هذه الوقفات لاينبغى لها أن تطول أو تتكرر ، إذا ماكان فى طولها أو فى تكرارها اعتداء على مجالى الألفة والوضوح .

كلما بلغ الفنان حداً من الحرية ، شعر بمقتضى فنيته وحبه فى التحرر والانطلاق ، بأنه فى حاجة إلى مزيد من الحرية . والحد من الحرية قيد يشعر الفنان بقسوته أكثر مما يشعر به أى إنسان آخر . والحرية فصول وأجناس : فهنالك حرية الحركة وحرية القول والنشر ، ثم حرية التخيل والانبعاث فى آفاق الشعر . ونفس الفنان أكثر النفوس استجابة للمعاوضة بين هذه الحريات . فإذا عزت عليه الحريات غير المباشرة ، عوض نفسه عن فقدانها بالسبح فى حريات التخيل والشعر . على أن كثيراً من الفنانين وكتاب القصة خاصة قد ينحرفون ، ولو تهيأت لهم كل أسباب الحريات الأخرى ، فيوغلون فى التخيل ويضربون فى آفاق الشعر ، استجابة لما خلقوا عليه من حب الحرية ، فيفسدون ، غير شاعرين ، كثيراً من حسنات فنهم ، ويبددون الكثير من طاقتهم فيما لا يعود على أعمالهم الفنية إلا بأن تنحدر وتسف ، وتجانب الطريق إلى حيث يكون الجمال الذى هو المطلب الأول للفن . ومن هنا كانت حرية الفنان أحوج ما تكون خضوعاً للمقتضيات التى تؤلف عنصر الاندماج فى العمل الفنى ، بالقدر الذى لا يسبق إلى الإفراط ولا يتخلف إلى التفريط . على كاتب القصة أن يراعى ذلك بدقة فى جميع عناصر قصصه ولوحاته القلمية التى يرسمها للمواقف

والأشخاص والحوادث ، بحيث تنطوى جميعاً على قيم ومثاليات فيها تلك الروعة التى يستحدثها الجمال .

القصة القصيرة أحوج من القصة الطويلة إلى أن تتقارب المواقف والحبكة الرئيسية .

إذا تباعد هذان العنصران فى قصة قصيرة ، عز على الفنان فى أكثر الأحيان أن يخرج بقصة قصيرة بالمعنى المألوف من ذلك ، فإنه فى موقفه هذا يحتاج إلى أن يطيل ويطنب بعض الشىء أو يخلق موقفاً لا تحتاج إليه القصة ، حتى يستطيع أن يلم أطراف قصصه من حول الحبكة المرادة . هذا على العكس من كاتب القصة الطويلة فإنه أكثر حرية فى التوسع وفى خلق المواقف والأحداث ، وأمامه المجال فسيح فى لم أطراف قصته درجة بعد درجة ، حتى ينتهى إلى حبكة نهائية تتصل بالغاية التى يريد أن يبرزها فى قصته . والقصاص فى الحالتين محمول بحكم الفن ، على ألا تخلو العلاقة بين المواقف والحبكة من قيمة نسبية تتصل بالجمال ، لأن فى هذه القيمة تتجلى الخصية الجوهرية لكل أثر قصصى أصيل النسب للفن .

فى القصص القصير فى أدب طاغور كل الكمالات التى ينبغى أن تكون الأساس لهذا الفن الرفيع على ما أجملته فيما سبق . يتضح لك ذلك فى جميع قصصه القصار . أضف إلى ذلك أن من خواص ذلك الأدب عنده أن كل قصة تقوم على محور ثابت ، لا يراعى فيه طاغور أن يكون هو بطل القصة الظاهر الذى تدور من حوله أحداثها ، فالبطل عنده غير المحور . وقد ترى أن بطل القصة وإن تجلت شخصيته ، ثانوى بالقياس على المحور الذى تدور من حوله الغاية من القصة ، ويدور من حوله البطل أيضاً . وهذا من الخصيات الثابتة فى قصص طاغور القصار .

الدكتور شكري محمد عياد

نظرية النقد عند طاغور

نظرية النقد عند طاغور

— ١ —

« نظرية النقد » ، و « الإسطاطيقا » ، و « علم الجمال » مصطلحات ثلاثة نرى من الخير أن نحدد فهمنا لها قبل تفصيل المقال فى « نظرية النقد » عند طاغور ، حتى يكون مجال درسنا واضحاً منذ البداية .

إذا تصورنا الفلسفة — بمعنى البحث العقلى الحر غير المعتمد على التجريب — والعلوم التجريبية ؛ والاتصال المباشر بالأعمال الفنية ؛ محاور ثلاثة للفكر البشرى ، فإننا نستطيع القول بأن « علم الجمال » ينتمى إلى المحور الأول ، و « الإسطاطيقا » إلى الثانى ، و « نظرية النقد » إلى الثالث ؛ مع أن كلاً من هذه المباحث الثلاثة يتناول الأعمال الفنية تناولا أصلياً بالكشف عن معنى « القيمة » فيها وبيان ارتباطها بالطبيعة من ناحية ، وبمنشئها من ناحية ثانية ، وبالجمهور الذى تعرض عليه من ناحية ثالثة . أما « علم الجمال » فيستخدم لذلك منهج الفلسفة وهو البحث النظرى ، وإن جاز أن يعتمد على نتائج العلوم المختلفة ولاسيما علم النفس وعلم وظائف الأعضاء . وأما « الإسطاطيقا » فهى كما يدل اسمها فى اللغات الأوربية « علم الإحساس » ، ومعنى ذلك أنها تحاول أن تصل إلى فهم تلك العملية المعقدة ، عملية تذوق الجمال ، بادئة من دراسة الإحساسات البسيطة التى يمكن أن تتناولها التجارب فى المعمل . وأما « نظرية النقد » فإنها تسعى إلى الكشف عن طبيعة الأعمال الفنية ، على اختلافها ، والفروق بين فن وفن ، معتمدة على دراسة هذه الأعمال نفسها ،

وتمييز جيدها من رديئها . وبذلك تقف فى مكان وسط بين الأحكام والقوانين العامة التى تبحث عنها الفلسفة والعلم ، وبين القضايا الجزئية التى يتناولها النقد التطبيقى .

وقد قال قدماؤنا إنه « لا مشاحة فى الاصطلاح » . فقد نجد تسميات أخرى للبحوث التى تتناول بيان « القيمة الجمالية » فى الأعمال الفنية أو فيها وفى الطبيعة ، كقولهم « نظرية الفن » أو « فلسفة الفن » أو « فلسفة النقد » يعنون شيئاً قريباً مما شرحناه تحت اسم « نظرية النقد » . وهذه المصطلحات كلها ليست بعد إلا تقريباً لمضمون البحوث التى تناولت القيمة الجمالية ، ومحاولة لتصنيفها أنواعاً تقرب فهمها ، مع أن لكل باحث طريقته التى قد تكون مزيجاً من نوعين من هذه الأنواع أو منها جميعاً ، وقد تضيف إليها ما لم نذكره ، كما نرى من تأثر بعض الكتاب فى « الإسطاطيقا » بعلم الأنثروبولوجيا الثقافية أى بدراسة المظاهر المختلفة لحضارة الإنسان .

وقد اخترت اسم « نظرية النقد » عند الكلام على نظرات طاغور الأساسية فى الأعمال الأدبية والفنية ، لأنى وجدته أقرب إلى طبيعة هذه النظرات من حيث تأثرها بفلسفته العامة من ناحية ، وبممارسته للأدب ولفنين آخرين وهما الموسيقى والرسم من ناحية أخرى .

ونظرية النقد عند طاغور مفرقة فى عدد من محاضراته ومقالاته ، ولا سيما فى كتابيه « الشخصية »(١) و « الوحدة الخالقة »(٢) . ومن هنا بعض الصعوبة التى يجدها الباحث . على أن هناك صعوبة أخرى أعظم ، لأنها ناشئة من منهج طاغور الفكرى نفسه . فطاغور يكره التحديد . ومع أن ما كتبه عن نظرية النقد ليس بالشىء القليل ، فإنا لا نقع فيه على تعريف للفن ، بل لا نستطيع أن نستخلص منه تعريفاً ونحن مطمئنون ، لأننا بذلك نكون قد وضعنا على تفكيره إطاراً من صنعنا نحن ، ولو شاء طاغور أن يضع مثل

---

(١) Personality (MacMillan and Co., London 1921).

(٢) Creative Unity (MacMillan and Co., London 1922).

هذا الإطار لتحديد فكرته لفعل . ولكنه تجنب ذلك عامداً . فهو يقول فى صدر مقالته : « ما هو الفن » :

« هل ينبغى أن نبدأ بتعريف ؟ ولكن تعريف شىء له نمو فى الحياة هو فى الواقع تحديد لنظرتنا نحن حتى نستطيع أن نراه بوضوح . وليس بلازم أن يكون الوضوح هو المظهر الأوحد ولا الأهم لحقيقة ما . فالمنظر الذى يكشفه مصباح اليد الكهربى منظر واضح ولكنه ليس منظراً كاملا . وإذا أردنا أن نعرف عجلة تتحرك فيجب ألا نبالى إذا تعذر عد قضبانها جميعاً . فحين تكون سرعة الحركة مهمة لا دقة الشكل فحسب فعلينا أن نقنع بتعريف للعجلة فيه بعض النقص . إن الأشياء الحية لها صلات بعيدة المدى بما حولها ، وبعض هذه الصلات لا ترى ولكنها تغوص عميقاً فى التربة ، وقد يدفعنا التحمس للتعريف إلى أن نقطع أغصان الشجرة ، وجذورها لنحيلها كتلة من الخشب تسهل دحرجتها من قاعة درس إلى قاعة درس ، فتكون بذلك مناسبة لكتاب مدرسى ، ولكن إذا كانت كتلة الخشب تتبدى واضحة عريانة فلا يمكن القول بناء على ذلك إنها تعطى صورة أصدق للشجرة فى مجموعها[1] » .

ولعلنا نلاحظ من هذه الفقرة أن الطريقة التى يؤثرها طاغور فى عرض أفكاره هى الاعتماد على القياس والتشبيه أكثر من التعريف . ونقول « القياس والتشبيه » لأن كثيراً من المقارنات التى يعقدها (كالمقارنة بين الفن وبين العجلة الدائرة وبينه وبين الشجرة فى النص السابق) هى أقرب إلى التشبيهات والأمثال التى نجدها فى الكتابة الأدبية منها إلى القياسات المنطقية . وعلينا أمام هذه الأمثال والتشبيهات أن نقنع من الكاتب باللمحة ونقوم نحن بعملية التأويل .

(١) Personality, p. 6 - 7.

ويتصل بهذه الخصيصة — من قريب — خصيصة أخرى فى كتابات طاغور النظرية ، وهى أنه لا يلزم نفسه حدود الاستدلال كما يفعل معظم الباحثين ، بل يعتمد فى كثير من الأحيان على الذوق أو البديهة ، وينتج عن ذلك ما يشبه القفزات فى تفكيره . فهو يقول عن مبدأ الوحدة مثلا : « ما كان يمكننا أبدا أن نصل بالمنطق إلى حقيقة أن الروح التى هى مبدأ الوحدة فىّ تجد كمالها بوحدتها فى الآخرين . لقد عرفنا ذلك ببهجة هذه الحقيقة[1] » . ويقول فى معرض الكلام عن منهجه الفكرى بصفة عامة :

« لقد سبق أن أوضحت أن دينى هو دين شاعر . فكل ما أشعر به عنه هو من البصيرة وليس من المعرفة . أقول صراحة إننى لا أستطيع أن أجيب بوضوح عن أسئلة حول مشكلة الشر ، أو حول ما يحدث بعد الموت . ومع ذلك فإنى واثق من أنه قد مرت علىّ لحظات مست فيها روحى اللامحدود ، وشعرت به شعوراً شديداً عن طريق إشراق البهجة[2] » .

وكذلك كان تفكير طاغور فى المسائل التى تندرج تحت نظرية النقد تفكير شاعر . والباحث الذى يأتى من بعد ليقوم بمهمته المتواضعة فى شرح أفكار ذلك الشاعر يجد نفسه بين أمرين : إما أن يعرضها كما هى فلا يلزمه من ذلك ترك فجوات كثيرة فى التسلسل المنطقى لهذه الأفكار فحسب بل يلزمه أيضاً أن تظل الأجوبة عن كثير من المسائل غير محددة التحديد الكافى . وإما أن يؤثر الوضوح والترابط فيقدم صورة ظاهرة الكمال والجزم يمكن أن تندرج بسهولة بين نظريات النقد ولكنها تبتعد بمقدار هذه السهولة نفسها عن حقيقة تفكير طاغور .

---

(١) *Ibid*, p. 67-68.

(٢) "The Religion of an Artist" in : Contemporary Indian Philosophy", ed. by Radhakrishnan & Muirhead, London 1936. p. 33.

والقصد فى هذا المقال أن يكون وسطاً بين الطرفين بأن يقف عند النقاط الواضحة فى نظرية طاغور فيتخذها دعامات للبحث ويصور مابينها من ارتباط يكوّن وحدة فكرية لا شك فيها ، وإن جاز أن يبقى جانب الإيحاء فى بعض الأفكار أغلب من جانب التحديد .

— ٢ —

لقد كان طاغور من المؤمنين بوحدة الوجود، فلعلنا لا نبعد عن طبيعة تفكيره حين نبدأ بتعيين الوحدة التى تنتظم كتاباته فى نظرية النقد . وقد قدم لنا هو نفسه إشارة إلى هذه الوحدة حين قال عن إحدى مسرحياته الأولى « انتقام الطبيعة » : « إن موضوعها هو الموضوع الذى تدور حوله جميع كتاباتى : لذة الوصول إلى اللا محدود فى المحـــدود » . ولكننا إذا تناولنا نظرية طاغور النقدية من هذه الزاوية فسنبدأ من أغمض نقطة فيها لأنها هى النقطة التى تتشابك عندها النظرية بموقفه من الوجود كله، وتصبح — كما قال هو فى معرض كلامه عن الفن — « من تلك الأشياء الحية التى لها صلات بعيدة المدى بما حولها ، وبعض هذه الصلات لاترى ولكنها تغوص عميقة فى التربة » .

ولهذا نختار مدخلاً آخر إلى نظرية النقد عند طاغور ، وهو أحد المداخل التى أشار اليها الفيلسوف الهندى « سوامى أبهداندا » للفلسفة الهنــدية بصفة عامة ، وأعنى « السير من مبدأ الاثنينية إلى مبدأ الوحدة »[1] فالفلسفة الفيدية — على قول هذا الفيلسوف — تبدأ بالتسليم باثنينية العالم : اثنينية المطلق والجزئى ، الخالق والمخلوق ، اللامحدود والمحدود ، وتنتهى إلى العقول بوحدتها ، وفى نظرية طاغور نجد اثنينيات كثيرة ، تنتهى بنا إلى مبدأ الوحدة .

---

(١) Swàmi Abhedàanda : "Hindu Philosophy in India" in : "Contemporary Indian Philosophy" p. 59 — 60.

والبدء بهذه الاثنينيات عند طاغور – فوق موافقته لطبيعة الفلسفة الهندية بوجه عام – يتفق أيضاً مع طبيعة المشكلات التى تتناولها نظرية النقد . فلعل أهم هذه المشكلات هى مشكلة تحديد القيمة الفنية : أهى فى الفن نفسه أم فى شىء خارج عن الفن . والخلاف قديم يرجع إلى أفلاطون وأرسطو ، فقد أقصى أفلاطون الشعراء عن مملكته الفاضلة لأن الشعر لم يكن فى نظره إلا محاكاة للأشياء ، والأشياء بدورها ليست إلا صوراً ناقصة من « المُثُل » أو الصور الكاملة الموجودة فى عالم الأفكار ؛ فالمحاكاة التى يقوم بها الشاعر أو الفنان ليست عند أفلاطون بذات قيمة فى نفسها ، وإنما هى صورة رديئة من شىء أفضل أو أقل رداءة ، ومن هنا لم يجد لها مكاناً فى جمهوريته الفاضلة ، بل رآها ذات ضرر محقق . أما أرسطو فقد وجد أن محاكاة الأفعال التى يقوم بها الشاعر التراجيدى ذات قيمة فى ذاتها لأنها تثير فى النظارة انفعالى الخوف والشفقة ، فتحدث « تطهيراً » لهذين الانفعالين . ولم تزل المشكلة قائمة ، وقد أخذت فى كثير من العصور والبيئات صورة صراع بين مبدأ « الفن للحياة » ومبدأ « الفن للفن » ، كما أخذت فى عصور أخرى صورة الصراع بين أنصار الشعر الحكمى أو الفلسفى وأنصار الشعر الخالص أو المطبوع ، أو بين أنصار المعنى وأنصار اللفظ .

ولقد كان لطاغور موقف واضح من هذه الاثنينية . ولكننا لنوضح هذا الموقف يحسن بنا أن نمهد له باثنينية أكبر شمولاً عنده ، وهى اثنينية « الضرورى والفائض » أو « الوسائل والغايات » . فطاغور يقول إن أهم ما يميز الإنسان عن الحيوان هو أن الحيوان مستغرق تقريباً فى حدود ضروراته ، فمعظم مناشطه ضرورى للمحافظة على النفس والمحافظة على النوع ؛ أما الإنسان فإنه أكبر من ضروراته ، فمعرفته لا تقف على الحدود التى تلزم للحصول على الطعام والمأوى بل تتجاوز هذه الحدود الضرورية لتنشد المعرفة فى ذاتها ، ومن هذا الفائض ينتج علمه وفلسفته ، وإيثاره يتجاوز الحدود التى تقتضيها المحافظة على النوع لتنشد الخير لذاته ، وعلى هذا الأساس تقوم أخلاقه ؛

ثم إن انفعالاته تتجاوز القدر الذى تتطلبه مثيرات الانفعال ، ومن هذه الزيادة ينتج الفن[1] « فإن ما يزيد عن حاجتنا يصبح معبِّراً عنه . إن درجة المنفعة الخالصة هى أشبه بحالة الحرارة المعتمة . فإذا تجاوزت نفسها أصبحت حرارة مشرقة ، وعند ذلك تكون معبِّرة[2] » .

وعلى هذا الأساس نفهم موقف طاغور من قضية « الفن للفن » . لقد أصبحت هذه العبارة – كما يقول – منقصة عند فريق من نقاد الغرب ، وهذا فى نظره رجوع إلى موقف التشدد الخلقى الذى ينظر نظرة الشك إلى كل متعة ، ولكن التمتع لا يصبح منقصة إلا حين يفقد صلته المباشرة بالحياة ، فتقوم الدعوة إلى رفض السعادة على أنها شرك . أما إذا أدركنا أن متعة الفن لذاته كمتعة العلم لذاته والخير لذاته ، هى قوام الحياة الإنسانية ، فإننا لا نسلم بإخضاع الفن لشىء خارج عنه ، سواء أكان هذا الشىء هو تفسير الحياة فلسفياً ، أم المساعدة على حل مشكلات اليوم ، أم التعبير عن عبقرية الشعب الذى ينتمى إليه الفن . [3]

ولكن كيف نصف هذه المتعة التى نحصل عليها من الفن ؟ من الممكن أن نقول بناء على تفرقة طاغور بين « الضرورى والفائض » فى مجال الحياة الانفعالية – إن الفن تعبير عن الانفعالات الزائدة التى لا يستغرقها الواقع – وبذلك نكون قريبين جداً من التفسير الشائع « للتطهير » الأرسطى . ولكن هذه ليست إلا الخطوة الأولى نحو فهم نظرية طاغور النقدية . فحين نسأل بعد ذلك : وما قيمة التعبير عن هذه الانفعالات الزائدة ؟ فاننا سنجد طاغور يختلف اختلافاً بيناً عن أرسطو . إن الجواب الذى يقدمه طاغور عن هذا السؤال هو نموذج من طريقة « البداهة الشعرية » التى يعتمد عليها تفكيره ، وهو فى الوقت نفسه الفكرة الرئيسية فى فلسفته النقدية . ومع أن هذا الجواب

---

(١) Personality, p.p. 9 — 11.

(٢) Ibid, p. 6.

(٣) Ibid, p. 30.

يؤكد اثنينية « الضرورى والفائض » ويضيف إليها اثنينيات أخرى ، فإنه — ربما لكونه يصل بهذه الاثنينيات إلى قمتها — يشير إلى مبدأ الوحدة الذى يكمن تحتها . يقول طاغور :

« عند ما يثار فى قلوبنا انفعال ما يزيد كثيراً على القدر الذى يمكن أن يستغرقه الشىء المحدث له ، فإن هذا الانفعال يرتد إلينا ويجعلنا نشعر بأنفسنا عن طريق موجاته المنعكسة . حين نكون فقراء يكون كل انتباهنا مركزاً على خارجنا — على تلك الأشياء التى يجب أن نحصل عليها لسد حاجتنا . ولكن حين تزيد ثروتنا كثيراً عن حاجاتنا فإن نورها ينعكس علينا ثانية فنطرب للشعور بأننا أغنياء . وهذا هو السبب فى أن الإنسان — من بين جميع المخلوقات — هو وحده الذى يعرف نفسه . فإن اندفاعه إلى المعرفة يرتد إليه بفيضه . وهو يشعر بشخصيته شعوراً أقوى من سائر المخلوقات لأن قوة شعوره أكبر مما يمكن أن تستغرقه أشياؤه . وهذا الفيض من الشعور بشخصيته يحتاج إلى منفذ للتعبير عنه . ومن ثم فإن الإنسان يكشف بالفن عن نفسه لا عن أشيائه . إن أشياءه تجد مكانها فى كتب المعلومات والعلم ، حيث يجب عليه أن يخفى نفسه إخفاء تاماً .(١) »

إذن فقيمة التعبير عن الانفعال لذاته هى أنه تعبير عن الشخصية . وكلمة « الشخصية » من الكلمات المحورية فى فلسفة طاغور . فهى تعنى شعور الإنسان الكامل بوجوده ، وهذا الشعور هو مبدأ الوعى ومنتهاه ، فالعالم « شخصى » مثلنا ، واتصالنا « الشخصى » بالعالم هو الذى يكمل ذواتنا . ولهذا اختار طاغور لعرض فلسفته عنوان « دين فنان » ، لأن الفنان هو الذى يشعر بهذه « الشخصية » فى نفسه ، وفيمن حوله ، أتم الشعور . ولكن هذا

(١) Ibid, p. 11 — 12.

الشعور ، عند طاغور ، لا يقف عند الجزئيات بل يرتفع إلى « الشخص الأسمى » الذى هو روح الوجود كله ، ومن هنا فهو يرقى إلى مرتبة التدين . وسنحاول إيضاح هذه الكلمات بشىء من التفصيل .

الشخصية عند طاغور هى مبدأ الوعى . « فكل الوقائع الأخرى قد جاءتنا خلال المجرى التدريجى لتجربتنا ، ومعرفتنا بها تخضع دائماً لتغيرات متناقضة باكتشاف معطيات جديدة . إننا لا نستطيع أن نثق أبداً من أننا قد وصلنا إلى معرفة الصفة النهائية لشىء ما . ولكن هذه المعرفة قد جاءتنا مباشرة بيقين لا يحتاج إلى احتجاج لتأييدها : وهى أن جميع مناشطنا تنتمى إلى هذه الشخصية فينا ، التى لا يمكن تحديدها ومع ذلك أوقن بصدقها أكثر من أى شىء آخر فى هذا العالم .[1] »

وبدء اكتمال الوعى ليس إلا امتداد هذه الشخصية إلى الخارج . ولطاغور مثل يذكرنا بمثل الكهف عند أفلاطون ، وإن كان المثلان يشيران إلى شيئين مختلفين . فمثل الكهف يشير إلى خروج العقل من أسر الظواهر إلى معرفة الحقائق أو المثل ، أما مثل طاغور فيشير إلى خروج الشخصية من أسر الذات إلى تحقيق العالم الخارجى . وهذا المثل هو مثل راكب القطار :

« إن (الأنا) موجودة فى تحقق امتدادها ولا محدوديتها حين تحقق بصدق شيئاً آخر . إن قسما كبيراً من العالم يظل — لسوء الحظ — بعيداً عن مصباح انتباهنا ، وذلك نتيجة لتحددنا وكثرة مشاغلنا فهو معتم ، يمر بنا كقافلة من الظلال ، كالمنظر الذى يرى بالليل من نافذة مقصورة مضاءة فى القطار . إن المسافر يعلم أن العالم الخارجى موجود ، وأنه مهم[2] ، ولكن عربة القطار أهم لديه فى

(١) "The Religion of an Artist" in : "Contemporary Indian Philosophy" p. 36.

(٢) هنا فرق كبير واضح بين مثل طاغور ومثل أفلاطون ، فسكان الكهف عند أفلاطون لا يعلمون شيئاً عن العالم الخارجى .

الوقت الحاضر . وإذا كان من بين الأشياء التى لا تحصى عدد قليل يقع تحت ضوء روحنا وبذلك يكتسب حقيقة بالنسبة إلينا ، فإنه يصبح بعقلنا الخالق ليظفر بتمثيل دائم[1] » .

ويظهر من هذا المثل أن « الشخصية » تجد امتدادها الحقيقى فى كل ماهو خارج حدود المنفعة (عربة القطار) . ومن هنا تتحدد اثنينية «الضرورى والفائض » باثنينية « اللاشخصى والشخصى » . ويصبح للإنسان عالمان : عالم لاشخصى تحكمه الضرورة ، وعالم شخصى بعيد عن نطاق الضرورة ، والعالم اللاشخصى لا يشمل المناشط العملية التى تتصل بالغذاء والكساء فحسب بل يشمل عالم العلم أيضاً . « فالعقل له ضرورته الخاصة ، لأن الإنسان مركب بحيث يتحتم عليه ألا يجد الوقائع فحسب ، بل بعض القوانين التى تخفف عنه عبء العدد والكم المجردين أيضاً »[2] ولكن العلم — حين يخضع هذه الوقائع المفردة لقوانين عامة — لا يجعلها « شخصية » ، وإنما تصبح شخصية حين نراها ونحسها ونتعامل معها بكل انفعالاتنا . العلم يقيس ويحلل ويضع تحديدات ذهنية نستطيع أن نستخدمها فى حياتنا ، ولكننا لا نشعر بحقيقة وجودها ، فكأنها جماعة من العَمَلة ينتجون أشياء لنا باعتبارنا أشخاصاً ، إلا أنهم يظلون بالنسبة إلينا مجرد ظلال[3] فالذى يظل أمامنا دائماً ، يسترعى انتباهنا ، ليس هو المطبخ بل الوليمة ، ليس هو تشريح العالم بل محيّاه .[4] إننا نحول العالم بخيالنا إلى عالمنا الخاص ، فقدر كبير من نشاطنا يوجه إلى خلق صور لا تخدم غرضاً مفيداً ولا تشكل قضايا عقلية بل تشعرنا بقربنا من هذا العالم ، . وهذا القرب هو « الحقيقة » التى لا تدركها وقائع العلم ولا قضاياه .

---

(١) "The Religion of an Artist", in : C.I.P., p. 35.

(٢) Personality, p. 3.

(٣) Ibid p. 4.

(٤) Creative Unity, p. 6

ويضرب طاغور لذلك مثلا : لنتصور أن رجلا جاء من القمر واستمع إلى الموسيقى من حاكٍ . إنه يبحث عن منشأ السرور الذى انبعث فى نفسه . أما الوقائع التى أمامه فهى صندوق من الخشب وقرص يدور مرسلاً صوتاً . ولكن الشىء الوحيد الذى لا يرى ولا يمكن تفسيره هو حقيقة الموسيقى ، التى تتقبلها شخصيته فوراً على أنها رسالة شخصية . إن هذه الحقيقة ليست فى الخشب ولا فى القرص ولا فى صوت النغمات . فلو كان الرجل القادم من القمر شاعراً لكتب عن جنية محبوسة فى ذلك الصندوق ، تنسج أغانيها لتعبر عن حنينها إلى نافذة سحرية بعيدة تطل على زبد بحر خطر فى عالم الجن المهجور . وسيكون هذا التصور حقيقيا فى جوهره ، وإن لم يكن حقيقيا بنصه وجزئياته . فإن « الوقائع » عن الحاكى تجعلنا ندرك قوانين الصوت ، ولكن الموسيقى تعطينا الرفقة الشخصية[1]

— ٣ —

« الضرورى والفائض » . « النافع والجميل » . « العقل والخيال » « الوقائع والحقائق » . اثنينيات تؤدى بنا فى النهاية إلى وحدة كبيرة : وحدة الشخصية ، التى هى شعور بالانسجام بين أجزائها ، والانسجام بينها وبين ما يحيط بها . فالشخصية تنطوى على وحدة الاثنينيات ، بل إننا لا نشعر بشخصيتنا الإنسانية إلا من خلال الاثنينيات . فهناك مبدآن فى الوجود كله : مبدأ الانفصال ومبدأ الانسجام . قد لا نستطيع أن نتبين هذين المبدأين فى عالم الجمادات ، الذى يمثل المنظر الخارجى للوجود ، « نعرف كيف يظهر لنا ولكننا لا نعرف ما هو » ، ولكننا نتبينهما جيداً فى الأحياء . نتبينهما فى النبات : فالشجرة منفصلة عن بيئتها بحقيقة حياتها الفردية ، وكل صراعها منصب على إبقاء هذه الانفصالية فى فرديتها الخالقة متميزة عن كل شىء آخر فى الكون . ولكن انفصاليتها ليست انفصالية عداوة واستبعاد ،

1 Creative Unity, pp. 11 — 2.

فلو كانت كذلك لما استطاعت المحافظة على وجودها . بل إنها علاقة اثنينية . « فكلما كان انسجامها كاملاً مع عالمها ، عالم الشمس والأرض والفصول كانت الشجرة كاملة فى فرديتها » . وإذن فهناك جانبان للحياة : جانب سلبي فى محافظتها على الانفصال عن كل شئ آخر ، وجانب إيجابى فى محافظتها على الانسجام مع الكون . وفى الحيوان يقوى العامل السلبي فيقوى فى مقابله العامل الإيجابى ، فطعام الحيوان أكثر انفصالاً عنه من طعام الشجرة عنها ، ولذا فإن الحيوان مضطر إلى البحث عنه تحت حافز اللذة والألم. وقل مثل ذلك فى انفصال الجنس . وفى الإنسان تصل اثنينية الحياة المادية إلى مزيد من التنوع والتعقيد ، ومن ثم يزداد وعياً بنفسه ، ويحل عقله محل الحركات الأوتوماتيكية والنشاط الغريزى فى النبات والحيوان . ولعقله أيضاً جانباه السلبي والإيجابى ، جانبا الانفصال والانسجام . فمن جهة هو يفصل موضوعات المعرفة عن القائم بالمعرفة ، ومن جهة أخرى هو يعود فيوحد بينهما فى علاقة المعرفة . ولكن هناك انقساماً آخر فى الإنسان لا تفسره طبيعة حياته المادية . وهو الاثنينية فى وعيه بما هو كائن وما ينبغى أن يكون . وهذه الاثنينية غير موجودة فى الحيوان . فالصراع فى الحيوان بين ما هو كائن وما يرغب فيه ، أما فى الإنسان فالصراع بين ما يرغب فيه وما « ينبغى » أن يرغب فيه . فأما ما يرغب فيه فإنه مستقر فى قلب الحياة الطبيعية ، وأما ما ينبغى أن يرغب فيه فإنه ينتمى إلى حياة وراء حياة الحياة الطبيعية .

وهكذا تحدث ولادة جديدة فى الإنسان . فإنه يحتفظ بكثير من عادات حياته الحيوانية وغرائزها ، ولكن حياته الحقيقية هى فى نطاق ما ينبغى أن يكون . إن الطفل الإنسانى يولد فى العالم المادى ويولد فى عالم الإنسان أيضاً ، وهذا العالم الأخير هو عالم أفكار ونظم ومعرفة مختزنة وعادات مدربة ، وقد بنته جهود الأجيال وتضحيات الأبطال . ومن الصراع بين هذين العالمين تنشأ الحياة الأخلاقية ، وينشأ عنصر «الخُلق» فى شخصية الإنسان. وإذا كانت

وسيلة الإنسان لإخضاع عالمه المادى هى العلم ، فإن وسيلته لإخضاع رغباته وشهواته هى الإرادة .

ولكن العلم والإرادة ليسا هما آخر المطاف فى نمو شخصية الإنسان . فإن الإرادة حين تتحرر من قيودها وتصبح خيِّرة ، أى حين يمتد نطاقها ليشمل الناس جميعاً والزمن كله ، تتبين عالماً يتسامى على العالم الخلقى للإنسانية . « عالماً تجد فيه كلٌ آداب حياتنا الخلقية حقيقتها النهائية ، ويستيقظ عقلنا لفكرة أن هناك وسطاً لانهائياً من الحقيقة تجد الخيريّةُ فيه معناها . فكونى أزداد حين أتصل بالآخرين ليس مجرد حقيقة حسابية . لقد عرفنا أن الشخصيات المختلفة حين تتحد فى الحب ، وهو الاتحاد الكامل ، فإن ذلك لا يكون مثل الزيادة فى قوة الكفاية التى تقاس بالحصان ، بل هو أن يجد الناقص كماله فى الحقيقة ، وفى البهجة من ثمة ؛ أن يجد ما كان فاقد المعنى وهو مفرّق ، معناه الكامل فى الاتصال . وهذا الكمال ليس شيئاً يقاس أو يُحَلَّل ، إنه كلٌ يتسامى فوق جميع أجزائه[1] » .

وهكذا تقف الشخصية الإنسانية على قمة الوجود حين تتصل بالشخصية الكونية أو الشخص الأسمى . فهنا تصل اثنينية « الانفصال والاتصال » التى تحكم الوجود كله إلى غايتها القصوى إذ تتخذ صورة اثنينية أرحب وأعمق ، وهى اثنينية « المحدود واللامحدود » . واتحاد طرفى هذه الاثنينية هو الحقيقة الجوهرية للنفس الإنسانية ، كما أنه هو الحقيقة الجوهرية للعالم المخلوق ، وتحت هذين الطرفين تنطوى كل الاثنينيات السابقة ، ومن هنا يتبين أيضاً أن تناقضها الظاهر يخفى وحدة جوهرية : فالمحدود قرين الضرورة ، والمنفعة ، والوقائع الجزئية ، والقوانين العلمية . واللامحدود هو قرين الحرية ، والجمال ، والحقيقة ، والخيال . الجانب المحدود فى الإنسان هو الذى يعرف اللذة والألم فى إشباع حاجاته أو عدم إشباعها ، والجانب اللامحدود هو الذى يعرف بهجة الاتصال

(1) Personality, p. 83.

بالواحد ، بالشخص الأسمى ، اتصال الحب الذى يولد مع الشعور بالحرية. ويعبر عن نفسه بالخلق . والمحدود هو طريق اللامحدود . « هذا طريق ذاك » كما يقول شاعر الأوپانيشاذ . فالإنسان يتعامل دائماً مع الطبيعة ، ولكنه لا يخضع لها ، لأنه يأبى أن يسلم بكونها نهائية أو محتومة . كذلك كان الإنسان منذ عصر السحر ، يحلم ، كما لم يحلم أى حيوان ، بإخضاع قوى الجن لتحويل العالم كما يشاء . وليس العلم إلا وسيلة لتمرد حكم الإنسان على حكم الطبيعة . « إن العلم يبدو مادياً ، لأنه عاكف على سجن المادة والعمل فى كومة خرابها . عند غزو بلد جديد يصبح النهب هو قانون اليوم . ولكن عند ما يفتح ذلك البلد تتغير الأمور ، ويقوم أولئك الذين سرقوا بدور الشرطة لإعادة السلام والأمن . إن العلم يبدأ فى غزو العالم المادى ، وهناك سباق عنيف على النهب ، وكثيراً ما تبدو الأشياء عنيفة فى ماديتها، تكذب بوقاحة طبيعة الإنسان نفسه . ولكن سيأتى الوقت الذى تصبح فيه بعض قوى الطبيعة العظمى رهن إشارة كل فرد ، وسينال الجميع ضروريات الحياة الأساسية على الأقل باليسير من الجهد والكلفة ، وستكون الحياة سهلة للإنسان كالتنفس ، وستكون روحه حرة فى خلق عالمه الخاص[١] » .

وإذن فقوام إنسانية الإنسان هو ذلك العنصر الحر الخالق ، والعلم ، فى حقيقته ، ليس إلا تعبيراً عن هذه الحرية . « فالإرادة تجد جوابها الأسمى لا فى عالم القانون بل فى عالم الحرية ، لا فى عالم الطبيعة بل فى العالم الروحى . ونحن نعرف ذلك فى أنفسنا . فعبيدنا ينفذون أوامرنا، ويقدمون إلينا حاجاتنا، ولكن علاقتنا بهم غير كاملة ... أما الأصدقاء فإن إرادتهم تلتقى بإرادتنا فى كمال الحرية ، لا فى قهر الحاجة أو الخوف . ولذلك فإن شخصيتنا تجد تحقيقها الأكمل فى هذا الحب[٢] » . هذا الحب الذى يحمل تفسيره فى نفسه والذى لا يمكن التعبير عن بهجته إلا بالفن[٣] .

(١) I bid, 90 — 91.　　(٢) I bid, p. 99 — 100.

(٣) Sadhana : "The Realization of Beauty".

وإذن فالعلاقة بين الفن الذى هو تعبير عن كمال الشخصية ، وبين العلم بقوانينه ،والأخلاق بأوامرها ونواهيها ، ليست علاقة تضاد،ولاعلاقة تمايز ، ولكنها علاقة الأكمل بالأنقص . وهذا تفسير قول طاغور فى « السادهانا » :

« نحن نُحقّق القانون فى الخليقة من خلال حاسة الحقيقة عندنا ، ونحقق الانسجام فى الكون من خلال حاسة الجمال . حين نعرف القانون فى الطبيعة نمد سيادتنا على القوى المادية ونصبح أقوياء ، وحين نعرف القانون فى طبيعتنا الخلقية نصل إلى السيادة على أنفسنا ونصبح أحراراً . وكذلك كلما أحطنا بالانسجام فى العالم المادى شاركت حياتنا فى بهجة الخلق ،وأصبح تعبيرنا عن الجمال فى الفن إنسانيا شاملا حقاً . عندما نشعر بالانسجام فى روحنا يصبح إدراكنا لسعادة روح العالم إدراكاً كونياً ، فإذا تعبيرنا عن الجمال فى حياتنا يسير فى خير وحب نحو اللا محدود . وهذا هو الغرض النهائى من وجودنا : أن نعرف دائماً أن (الجمال هو الحق ، والحق الجمال) » .[1]

وعبارة « الفن للفن » التى دافع عنها طاغور لا تعنى — عنده — أن الفن ليس للحياة . ولكنها تعنى أن الفن لا يخضع لأية نظرة من النظرات المحدودة للحياة ، لأن ارتباطه إنما هو بحقيقة الحياة والغرض النهائى من وجودنا فيها: وهو اكتمال شخصيتنا بامتدادها فى الحرية والحب . ولهذا يقول طاغور : « إن دولة الأدب تمتد فى المنطقة التى تبدو مختبئة فى أعماق الغموض وتجعلها إنسانية . إنه ينمو ، لا ليدخل فى التاريخ والعلم والفلسفة فحسب ، بل .... فى وعينا الإجتماعى أيضاً . لقد كان الأدب الكلاسيكى فى العصور القديمة لا يعمره إلا القديسون والملوك والأبطال ، ولم يكن يلقى ضوءاً على الناس

(١) Sadhana : "The Realization of Beauty"

الذين يُحِبّون ويتعذبون مجهولين ، ولكن ضوء شخصية الإنسان ينبسط فوق مساحة أوسع ، وينفذ إلى أركان مختفية ، وكذلك عالم الفن يعبر حدوده ويمد تخومه إلى أقاليم غير مكتشفة ، وهكذا يدل الفن على غزو الإنسان للعالم برموز الجمال . » (١)

وحين يقول طاغور إن الفن لا يعرف إلا الحقائق الشخصية ، فإنه لا ينفى أن بعض حقائق العلم والفلسفة قد اكتسبت لون الحياة ومذاقها ، وهذه تدخل فى الفن . فالتاريخ حين يقلّد العلم ويتعامل مع مجردات يظل خارج دائرة الأدب ، ولكنه حين يكون قصصاً عن الوقائع يحتل مكانه بجانب القصيدة الملحمية . فإن قَصص الوقائع التاريخى يعطى الزمن الذى تنتسب إليه مذاق الشخصية ، فتصبح تلك العصور إنسانية بالنسبة إلينا ، ونشعر بنبضاتها الحية .(٢) وكذلك فإن طاغور لا يستبعد من دائرة الفن تلك الأفكار الفلسفية التى تبدو — فى الظاهر — أفكاراً مجردة ، « فإنها شائعة جداً فى أدبنا الهندى ، لأنها قد نسجت مع خيوط طبيعتنا الشخصية » (٣)

ومن جهة أخرى ينفى طاغور من عالم الأدب بعض الأعمال الأدبية التى لا تعبر عن حقائق شخصية بل عن تجريدات علمية . وهذا هو رأيه فى الأدب الواقعى . فالأدباء الواقعيون يحتجون لمذهبهم بأننا يجب أن نعترف بالواقع دون تحيز ، مهما يكن هذا الواقع قبيحاً منتنا . ولكن فى مجال الفن تلزم التفرقة بين الواقع والحقيقة . فالمرض — فى إطاره الواسع من البيئة السوية — حقيقة يجب أن يعترف بها الأدب ، أما المرض فى مستشفى فإنه واقعية تليق بالعلم . إنه — بعبارة أخرى — حد مجردات العلم التى لو سُمح لها بأن تسكن الأدب لأخرجته من عالم الحقيقة . وقل مثل ذلك عن مسائل الجنس التى يعمد إليها بعض الكتاب طلباً للإثارة . وطاغور يفسر هذه الانحرافات

(١) Personality, p. 28 — 9

(٢) Personality, p. 21 — 2.

(٣) I bid, p. 25.

بأن الحس المبتهج بالأشياء قد ضعف فى هذا العصر لإلحاح الأغراض وتعددها فى المجتمع الحديث ، ونتج عن تبلد إحساس العقل الحديث بالنواحى البسيطة فى الوجود أن راح يبحث عن الأشياء الغريبة والتأثيرات الغريبة . إن كثيراً من الناس يتخيلون أن ما يثيرهم يجعلهم يرون أكثر مما يرونه من خلال الوقائع المتوازنة المعتدلة ، وهؤلاء الناس يتزايدون لقلة الفراغ ، « وكهوف علم النفس الجنسى وصيدليات الفساد الخلقى تنهب لتعطيهم الإثارة التى يرغبون أن يعتقدوا أنها إثارة الحقيقة الفنية »(١)

إن الفن العظيم يعبر عن العواطف العامة فى شكل فريد ولكنه غير شاذ . فالفنان والعالم كلاهما يبحثان عن لب الوحدة فى الأشياء . الفنان يبحث عن الانسجام فى الأشياء ، كما يبحث العالم عن القانون فيها ، ولكن الفرق هو أن العالم يبحث عن المبدأ اللاشخصى فى الأشياء — وهو يصل إلى هذا المبدأ بتحطيم وحدة الشخصية وتحليلها . إنه — مثلاً — يحطم الجسم البشرى — وهو شخصى — ليجد علم وظائف الأعضاء ، وهو عام ولاشخصى . أما الفنان فإنه يبحث عن الفريد والفردى فى قلب العام . فهو حين ينظر إلى شجرة ينظر إليها على أنها فريدة ، لا كما ينظر إليها عالم النبات الذى يعمم ويصنف . إن وظيفة الفنان هى أن يخصص هذه الشجرة الواحدة . فكيف يفعل ذلك ؟ إنه يفعله لا عن طريق الخصائص المتميزة التى يشذ بها الشىء الفريد ، بل عن طريق الشخصية التى هى انسجام . ولذلك يجب أن يبحث عن الوفاق الباطنى بين ذلك الشىء الواحد وبين ما يحيط به من أشياء . وهذه هى عظمة الفن الشرقى وجماله : وبخاصة فى اليابان والصين (٢) .

و «القبح» يصبح فى الفن جمالا . لأن القبح ليس فى الأشياء بل فى نقص إحساسنا بها . فالفواصل التى وضعها الإنسان فى أولى مراحل تطوره بين

---

(١) "The Religion of an Artist", in : "C. I. P." p.p. 38 — 42.

(٢) Personality, p. 23 — 4.

الجميل والقبيح ، وبين ما يُعْلَم وما لا يُعْلَمْ ، تزول حين تتسع آفاقه. فيرى أن الحق موجود فى كل شىء ، ولذا فكل شىء موضوع لمعرفتنا ، وأن الانسجام الذى هو علة الجمال موجود فى كل شىء ، حتى الأشياء العادية ؛ ولهذا يصح أن يكون « القبيح » موضوعاً للجمال[2] . وكما يكون « القبيح » موضوعاً للجمال ، يكون « الألم » موضوعاً للبهجة الفنية ، وذلك حين يخرج من إطار الواقع المحدود إلى جلال الحق اللامحدود . فيكون « كومض البرق فى سماء عاصفة ، لا كالتماع شرارة كهربائية فى سلك بمعمل » . إن ألم استشهاد عظيم يجد انسجامه فى الحب العظيم ، « لأنه فى إيذائه للحب يكشف عن لا محدودية الحب ، بكل ما لها من حق وجمال » . أما ألم الإفلاس فى تجارة فإنه يظل ناشزاً ، يقتل ويلتهم حتى لا يُبقى سوى الرماد ... ووظيفة الشعر هى أن يخرج الفكرة الفردية من حصار وقائع الحياة اليومية ويعطى أجنحتها المحلقة حرية الحقيقة الكونية . « فطموح مكبث وغيرة عطيل لن يزيدا على أن يكونا مثيرين لو رأيناهما فى مركز شرطة ، ولكنهما فى مسرحيتى شكسبير يرتفعان بين النجوم الوقادة حيث ينبض الخلق بعاطفة خالدة وألم خالد[3] » .

— ٤ —

من خلال هذه المناقشة « للواقع » و « الحقيقة » فى الفن نطلع على مزيد من الإيضاح لقول طاغور : إن الإنسان يكشف بالفن عن نفسه لا عن أشيائه » . لقد انتقلنا من فكرة أن الفن تعبير عن الانفعال لذاته إلى أنه

---

(١) Sadhana : "The Realisation of Beauty"

هناك ارتباط واضح بين « القبيح » و « المؤلم » . فيفهم من كلام أرسطو أن المؤلم نوع من القبيح (الشعر ، ف ٥) . أما طاغور فيصف الجمال بأنه « الانسجام الذى نحققه فى الأشياء المرتبطة بقانون (Personality, p. 101) ، فى حين أن « البهجة » عنده نتيجة اتصال « الحق » فنياً بالحق اللامحدود (C. I. P. p.p. 33 & 36) . وبناء على ذلك يمكننا أن نقول إن الجمال مؤد إلى البهجة التى هى إيجابية أكثر ، وإن القبيح مؤد إلى الألم ، وهو أيضاً إيجابى أكثر .

(٢) Creative Unity, p.p. 39 — 41.

« خَلْق » ، لأنه نتاج وحدة الشخصية الذى صدر عنها فى الحرية والحب ، وبذلك اقتربنا من النظرة الطاغورية للفن ، وآن أن نوضح نظرته إلى وظيفة « الانفعال » فيه . إن الفنان لا يستطيع أن « يخرج الفكرة الفردية من حصار وقائع الحياة اليومية ويعطى أجنحتها المحلِّقة حرية الحقيقة الكونية » لو كان همه أن يعبر عن الانفعال تعبيراً فردياً . « إن رؤية بيتنا تأكله النيران تجعلنا لا نرى حقيقة النار . أما النار فى النجوم فهى النار فى قلب اللامحدود ، وهناك نقرأ كتاب الخلق[1] » . حقاً إن وعينا الشخصى ،وهو الوعى بالوحدة فى أنفسنا ، إنما يتضح حين يلونه فرح أو حزن أو انفعال آخر ، كالسماء التى لا تُرى إلا لأنها زرقاء ، والتى يتغير منظرها مع تغير الألوان ، ولهذا فوجود « مثال انفعالى » أمر ضرورى فى الخلق الفنى ، لأن وحدة الخلق الفنى ليست كوحدة البلورة منفعلة جامدة ، بل هى وحدة فاعلة معبرة — ولكننا يجب ألا ننسى أن « المثال الانفعالى » ليس من قبيل تلك الانفعالات اليومية القريبة المدى ، التى تجهل وحدتها مع الكل . إن هذه الانفعالات تقوم كالحواجز ، تخفى ما وراءها ، ولكن الفن يعطى شخصيتنا حرية الأبَدِىّ الخالية من المصلحة ، وهناك نجد الأبدىّ فى منظره الحقيقى[1] .

ولذلك فإن التعبير عن الانفعال لا يمكن أن يقوم عليه معيار فنى . فالقصيدة الغنائية هى أكثر بما لا يُقاس من العاطفة التى تعبر عنها ، كما أن الوزدة أكثر من مادتها[2] . ويهاجم طاغور محاولات التحليل النفسى لتفسير الأدب لأنها تقوم على افتراض دوافع أصلية للعمل الأدبى ، ولكنْ مهما يكن من أمر هذه الدوافع فإن الحقيقة المهمة هى أنها قد أخذت فى الأدب شكل صورة ، أى خَلْق شخصى فريد وإن يكن كلياً . ويضرب مثلاً ببيت فى أغنية شعبية : « إن قلبى كمجرى ذى حصباء يخفى جدولاً مجنوناً » . فقد يفسر المحلل النفسى هذا البيت على أنه مَثَل للرغبة المكبوتة ، وبذلك يحوِّله إلى نموذج للإعلان عن واقعة مزعومة ،ولكن وقائع كبت الرغبة شائعة وكثيرة ،

---

(1) Creative Unity, p. 39.   (2) Ibid, p. 37.

أما هذا التعبير المعين فإنه متميز منفرد ، وهو يمس عقل السامع لا بأنه واقعة سيكولوجية بل بأنه شعر فردى ، يمثل حقيقة فردية تنتمى إلى كل زمان ومكان فى عالم الإنسان . ولكن هذا ليس كل شىء . فشكل القصيدة يرجع بلا شك إلى لمسة الشخص الذى أنتجها ، ولكنها فى الوقت نفسه قد أحالت صورة مادتها — وهى الحالة الانفعالية لقائلها — بإشارة تباعد تام ، واكتسبت حريتها من كل تقيد بسيرته حين اتخذت كمالاً إيقاعياً له قيمة فى نفسه[1] .

— ٥ —

« تحوُّل الواقعة إلى حركة ذات إيقاع » هو — عند طاغور — كل شىء فى الفن . هذا ما يفعله الانفعال الشخصى حين يتجرد . فالشعور بالجمال ليس هو الشعور بانسجام الخطوط والأشكال والأصوات والألوان فحسب ؛ إن الانسجام الجامد لايعنى شيئاً ، إنه قانون يمكن أن يدرسه العلم ؛ ولكن الجمال هو تعبير اللا محدود عن نفسه فى المحدود ، فالجمال — بمعناه الشائع من انسجام الخطوط والأشكال والألوان والأصوات — وسيلة وليس بغاية.[2] ولكن كيف يعبر الخالد عن نفسه فى العابر ؟ كيف يعبر اللا محدود عن نفسه فى المحدود ؟ سر ذلك التعبير هو الحركة . فالعالم حركة[3] ، وخلال كل تغيراته هناك إيقاع مستمر ، وعندما يوافق إيقاع نفوسنا إيقاع الأشياء فى الكون تكتسب الأشياء حقيقتها — جمالها . « هناك نقطة فى لغز الوجود تلتقى عندها المتناقضات . تكون الحركة عندها ليست كلها حركة ، والسكون ليس كله سكوناً . تتحد عندها الفكرة والشكل ، والباطن والظاهر . يصبح اللا محدود عندها محدوداً ، دون أن يفقد لا محدوديته[4] » « إن الوردة تبدو لى ساكنة ، ولكن لها بوزن تأليفها شاعرية حركة فى داخل ذلك السكون[5] » هذا هو الجمال الحقيقى .

(١) "The Religion of an Artist" in : C. I. P. p. 42 — 3.
(٢) Personality, p. 19.
(٣) I bid, p. 59.
(٤) I bid, p. 44
(٥) The Religion of an Artist, p. 38.

وكذلك نحن حين نخلق رموز الجمال فى الفن . إن القوة الخالقة فى يد الفنان ، ليعبر عن اللامحدود فى المحدود ، هى قوة الإيقاع ، أى قوة الحركة التى يسيطر عليها الانسجام . « وفى الإيقاع الكامل يصبح الشكل الفنى مثل النجوم التى لا تكون ساكنة أبداً مع ما يبدو من سكونها . فالصورة العظيمة تتكلم دائماً ، أما الخبر فى صحيفة ، حتى ولو كان خبراً عن فاجعة ، فإنه يولد ميتاً . وقد تبدو بعض الأخبار عادية فى ركن مختف من صحيفة ، فإذا أعطيتها الإيقاع المناسب أضاءت أبداً . وهذا هو الفن . إن لديه العصا السحرية التى تمنح حقيقة لا تموت لكل الأشياء التى يلمسها ، وتصلها بالكائن الشخصى فينا . فنقف أمام آثاره ونقول : إننى أعرفك كما أعرف نفسى . أنت حقيقة »[1] .

وواضح من ذلك أن النقاش حول كون العنصر الجوهرى فى الفن هو مادته أو صورته يصبح ضرباً من اللغو . فالمادة أى الأفكار — إذا أخذت بذاتها — تجريد يمكن أن يتحدث عنه العلم ، والصورة — إذا أخذت بذاتها — هى أيضاً تجريد تتحدث عنه بعض العلوم كعلم البلاغة[2] . ولكن العنصر الجوهرى فى الفن هو وحدة مادته وصورته وحدة لا انفصام لها ، وحدة تعبر عن شخصيتنا الخالقة ، وحدة كوحدة الجمال نفسه ، لا يمكن أن تحلل أو تعلل ، لأنها أكبر من جميع أجزائها ، وأبعد مدىً من ظاهرها . ولهذا يفضل طاغور الموسيقى على سائر الفنون ، وهو يقصد بالموسيقى الغناء بالذات . فمادة المغنى ، وهى الصوت ، تنبع من داخله ، ففكره وتعبيره أخ وأخت ، وكثيراً ما يولدان توأمين . ومع أن الموسيقى تنتظر حتى تتم ، شأنها فى ذلك شأن أى فن آخر ، فإنها تعطى فى كل خطوة جمال الكل . ثم إنها لا تحتاج إلى معنى واضح لكى تعبر ، ولهذا

(1) "The Religion of an Artist" p. 38.

(2) Personality, p. 19 - 20.

فهى تعبر عما لا يمكن أن تعبر عنه الكلمات[1]. أى أنها أكثر الفنون شخصية وحركة ووحدة ، وأبعدها عن التفسير .

ولنا أن نسأل بعد هذا : ما وظيفة الناقد إذا كان العنصر الجوهرى فى الفن ، وهو وحدته ، شيئاً لا يمكن تحديده ؟ وهنا نذكر حواراً بين شخصيتين من شخصيات طاغور : سنديب ونيكهيل فى رواية « البيت والعالم » . كان سنديب يعد نفسه خبيراً فى الفن ، فقال له نيكهيل ساخراً :

« إذا احتاج الفنانون إلى معلم فلن يعوزهم وأنت موجود ! »

فرد سنديب : « ما الذى يجعلك تظن أن الفنانين غير محتاجين إلى معلمين ؟ »

وأجاب نيكهيل : « الفن خلق . فينبغى أن نقنع شاكرين بتلقى دروسنا عن الفن من عمل الفنان . »

ليس الناقد إذاً معلماً للفنان ، بمعنى أن يضع له قواعد للخلق الفنى . إن غاية ما يستطيعه الناقد هو أن يعبر عن استجابة شخصيته لانسجام العمل الفنى الذى هو علامة وحدته وشخصيته . إن الناقد إذاً ، طبقاً لنظرية طاغور ، هو الفنان القارئ ، أو القارئ الفنان .

— ٦ —

من هذه الصفحات نرى أن نظرية النقد عن طاغور شديدة الارتباط بنظرته إلى الوجود من ناحية ، وبممارسته الفنية من ناحية أخرى . ومع أنه لم يعرض نظريته النقدية عرضاً منهجياً منظماً ، فإننا نستطيع القول بأنها تبدأ من ملاحظة استقلال الفن عن المنفعة . فالفن هو التعبير عن الانفعال لذاته وليس لهذا التعبير قيمة وراء شعورنا بشخصيتنا ، وارتباط هذه الشخصية « بالشخصى الأسمى » الذى يتغلغل فى ثنايا الوجود كله . ومع أن طاغور يلاحظ فى بعض المواضع أن كلاً من العلم والأخلاق هما أيضا نتاج لنشاط

(1) Sadhana : "The Realization of Beauty".

إنسانى فائض ، خارج عن حدود الضرورة والمنفعة ، ومن هنا يقرنهما بالفن ، فإن تلك الفقرات يجب أن تفهم فى ضوء الفقرات الأخرى التى تتناول معنى « الشخصية » وعلاقتها بالفن . فالشخصية هى مبدأ الوعى ومنتهاه . مبدوه لأنها أثبت من جميع الوقائع المتغيرة التى ندركها بعقولنا ، ومنتهاه لأنها تتسامى فوق كل جهود الإنسان لإخضاع عالمه المادى (بالعلم) أو لإخضاع رغباته وشهواته (بالإرادة والأخلاق) : فهى حرية خالصة ، وهى القمة التى تتوحد عندها اثنينية الوجود ، بالاتحاد الكامل — الذى قوامه الحب — بين الجزئى والكلى ، بين الواحد الفردى والواحد المطلق . إن العالم المخلوق شخصى لأن كل محدود فيه يعبر عن اللامحدود ، والشعور بالجمال هو الشعور بهذا الانسجام فى العالم المخلوق ، والفن هو التعبير عن امتداد شخصيتنا — فى الحرية والحب — لندرك اللامحدود فى المحدود .

ومن هنا يقف الفن على قمة المناشط البشرية ويعبر عن وحدة الشخصية الإنسانية . ومن هنا يصح أن يردد طاغور قول كيتس « إن الجمال هو الحق والحق هو الجمال » ، لأن « الحق » الذى يبحث عنه العلم والفلسفة والأخلاق هو « القانون » فى العالم المادى أو فى أنفسنا ، و « الجمال » الذى يعبر عنه الفن هو « الانسجام » الذى هو روح ذلك القانون . بينما يؤكد فى مواضع أخرى أن قضايا العلم مختلفة عن « الحقائق » التى هى من اختصاص الفن ، لأن قضايا العلم مجالها وَسَطٌ محايد لا علاقة له بشخصيتنا ، فى حين أن « الحقائق » التى يكشف عنها الفن هى الحقائق الجوهرية التى تعبر عن اتصال شخصيتنا بشخصية العالم . وفى مواضع غير هذه يشير إلى أن العلم ليس مادياً كما يبدو لأنه فى الأصل ليس إلا تعبيراً عن حرية الإنسان فى تعامله مع الطبيعة ، وفى مواضع أخرى أيضاً يقرر أن قضايا العلم والفلسفة يمكن أن تكون فنية حين تفقد صفتها المجردة وتصبح « شخصية » .

وبناء على هـــذه المقدمات يجوز القول إن الإحساس بالجمال عند طاغور ، معناه الإحساس بالانسجام الكامل بين اللا محدود والمحدود .

(يصرح طاغور فى « السادهانا » بأن هذا الإحساس يمكن أن يوجد بالنسبة إلى كل شىء ، ولكننا نعجز عنه أحياناً فنصف الأشياء بالقبح ، «فالقبح» إنما هو تعبير عن عدم إحساسنا بالجمال) كما يجوز القول إن الفن هو التعبير عن الانسجام بين اللامحدود والمحدود ، أو كما عبر طاغور فى أحد المواضع ، بين الفريد والعام – هذا التعبير الذى لابد أن يسيطر عليه « مثال انفعالى » ما . ومن هنا نراه يتكلم عن قوانين التحليل النفسى واستخدامها فى الأدب وتفسيره مشيراً إلى « غرابتها » مرة وإلى « عموميتها » مرة أخرى . فهى « غريبة » لأنها تعزل ظواهر مرضية عن الصورة السوية للوجود ، وهى « عامة » لأنها تبحث عن « دوافع أصيلة » وراء الأعمال الفنية ، فى حين أن كل عمل من هذه الأعمال له صفته الفريدة المميزة . إن الفن هو – فى وقت واحد – أشمل من علم النفس وأكثر تحديداً .

ويترتب على كون الفن « تعبيراً عن الانسجام بين اللامحدود والمحدود » فكرة جوهرية فى نظرية النقد عند طاغور ، فكرة تبدأ عندها نظرته إلى « التكنيك » ، فكأنها هى المحطة الأخيرة فى نظريته النقدية ، إذا اعتبرنا فكرة « الشخصية » المرتبطة بفلسفته العامة هى المحطة الأولى . هذه الفكرة الأخيرة هى فكرة « « الحركة ذات الإيقاع ». فمع أن أى تفكير نظرى لا يمكن أن يفسر كنه الجمال فى الشىء الجميل ، أى كنه الوحدة بين اللامحدود والمحدود فى الخليقة ، كما لا يمكنه أن يفسر كنه الجمال الفنى ، أى كنه الوحدة بين مادة الفن وصورته – فإن فى مقدورنا أن نقول إن هذه الوحدة إنما تتم باجتماع نقيضين ، فى إحساس الناظر على الأقل ، وهما الحركة والسكون ، والإيقاع الكامل هو الذى يوفر لأعمال الفن دوام الحركة من السكون الظاهر ، فنرى الكلمات المحدودة ، أو الخطوط المحدودة ، تتحدث حديثاً لانهائيا : تشير وتومىء وتوحى ، وتصل الكائن الشخصى فينا بالوجود الشخصى اللامحدود .

الدكتور لطفي فام

طاغور والغرب

طاغور والغرب

يضفى غموض المستقبل على مولد كل إنسان تشوقاً لاستكناه مايخبئه له القدر . فإعجاز الإرادة العليا يكتب فيما يبدو أن سيخرج إلى الحياة فى يوم معين مولود يتألق نجمه بالضياء الباهر .

هكذا كان نجم رابندرانات طاغور ، إذ عند مولده قال أبوه داڤندرا طاغور ، ذلك الحكيم القديس : « سيدعى رابندرا أى الشمس ، لأنه مثل الشمس سيطوف العالم والعالم سيضىء بنوره » .

ولقد تحققت هذه النبوءة .

وكأن رابندرانات طاغور كان وفيا لها ، فأخذ يجوب كل مكان ، فجاب أوربا بأسرها من أسبانيا إلى السويد ، ومن فرنسا إلى روسيا ، كما جاب أنحاء الأمريكتين ، مستجيبا لكل دعوة تأتيه من أى مكان ليتابع حجه إلى أقطار العالم ويقدم لكل فرد رسالة الحق والسلام والمحبة .

ولذلك لم يكن غريبا أن تتمخض هذه الرحـــلات ، وما تبعها من اتصالات ثقافية عن ناحيتين رئيسيتين : الأولى « رأى طاغور فى الغرب » . والثانية « رأى الغرب فى طاغور » .

١ — رأى طاغور فى الغرب

كان لاتصال الهند بالبلاد الأوربية فى القرن الثامن عشر أعظم الأثر فى حضارتها . فلقد أيقظ هذا الاتصال النشاط الفكرى وأثار فى الأذهان الرغبة فى خلق نهضة جديدة تهدف إلى فهم الحضارة الغربية الجديدة عليهم ، من ناحية ، ومن ناحية أخرى إلى بعث الروح الهندية من رقادها ، فاتجهت الروح الوطنية إلى إحياء الثقافة الغابرة فأدركت من جديد عظمتها وقيمتها . وحاولت فى الوقت نفسه أن تربط بينها وبين ثقافة الغرب .

بدأ طاغور يعرف الغرب خلال دراسته فى انجلترا سنة ١٨٧٨ ، وبعد عودته بفترة قصيرة نشر فى كلكتا سنة ١٨٨١ باللغة البنغالية كتابه : « خطابات سائح فى أوربا Yuropapravasir Patra » . كما نشر بعد ذلك بعشر سنوات : « يوميات حاج فى أوربا Yuropayatrir Dayari » ضمنها مشاهداته وخواطره .

لم يكن طاغور قد تجاوز السابعة عشرة من عمره حين أرسله والده إلى إنجلترا ليدرس القانون هناك . وما إن وصل هذا الطير القادم من بلاد الشرق النائية إلى ضباب لندن حتى توقف عن التغريد بعد أن بلغ ما كتبه من الشعر ما يقرب من سبعة آلاف بيت .

وبالرغم من السعادة التى كان يشعر بها « هناك بين التلال وعلى شاطئ البحر وفى وسط المراعى المزدهرة ، تحت ظلال غابات الصنوبر » ، يفضى إلينا باضطرابه حين يقول : « كنت مع ذلك أنزعج بعض الشىء إذ لا أحس بأية وثبة شاعرية بالرغم من أن عينى كانتا ترشفان الجمال ، وروحى تفيض بالسرور وأيامى مليئة بالفراغ الذى يسبح بى فى الفضاء فأنعم بسعادة لا تشوبها

شائبة »(١) . وكان منظر الجليد هو الشيء الوحيد الذى اكتشفه هناك . إذ استطاع أن يتأمل جوا ناصع البياض يسحر خياله الخصب ، وأحس بأن هذا المنظر ليس هو المألوف للطبيعة . إنما هو أشبه ما يكون بالحلم ، وكأن الطبيعة عابد متقشف ، غارق فى تأمل عميق . ثم غادر انجلترا ولا يذكر لها خيراً أكثر من إعاب مدير مدرسة بريتون به ومن ابتسامة الأولاد له حين يروى عليهم القصص الطويلة (٢) . ولم يكتب هناك سوى قصيدة واحدة بعنوان « السفينة الغارقة Magnasari » ثم عاد فألقى بها فى البحر :

الأدب الغربى : كان طاغور فى أثناء دراسته فى جامعة لندن منصرفا عن دراسة القانون ، شديد الإعجاب بشكسبير وملتن وبيرون لما يمتازون به من قوة العاطفة الجارفة . وأهم ما أثار إعجابه بشكسبير هو الحب العنيف بين روميو وچوليت ، وثورة التأوهات العاجزة التى يبعثها الملك لير ، ونار الغيرة المتقدة فى قلب عطيل . وينتهز فرصة العيد المئوى الثالث لشكسبير ليختصه بقصيدة رائعة فى ديوانه البجعة(٣) يصفه فيها بأنه « شمس الشعراء » وبأنه « أثمن كنز يعتز به قلب انجلترا » .

كما كان طاغور شديد الإعجاب بنثر ملتن إذ يرى فيه التعبير الحماسى المنطلق . ويروقه عند بيرون النغم الثائر فى مؤلفاته مما يهز مشاعر قلبه الرقيق .

إلا أن طاغور بعد أن يتعمق الدراسة يجد لدى هؤلاء الأدباء قصوراً فى التوازن والتناسق من ناحية الفن .

---

(١) Voir: "Reminisceuces", London, Macmillan, 1917, P. 163.
Et: "Souvenirs" (per E. pieczynska), Paris, N.R.F.

(٢) F. O. Azlan, "R. Tagore", Paris, Pierre Seghers editeur, 1961, PP. 27,28.

(٣) Balaka, 1916. "Le Cygre", poime N° 36. (traduit par Jouve K. Nàg) Paris, D. Bouselleau, 1923.

كذلك تأثر طاغور بفن كيتس Keats في كتابة الشعر الغنائي بقوافيه وأوزانه وموسيقاه ، إذ علمه شعر كيتس أن يكتب بالبنغالية تحفاً رائعة في قوة التعبير وفي موشحات رصينة . .

كما تأثر بمؤلفات شيلي Shelley في تمجيده للجمال الذهني ، إذ كان تفكيره يتجاوب مع تفكير طاغور الذي تأثر به عند ما كتب « أناشيد المساء Sandhya Sangita » سنة ١٨٨٤ . ولا شك أن الشبه قوي بين الشاعرين إلى حد جعل بعض الناس يسمون طاغور « شيلي الهند » . كما تأثر طاغور آخر الأمر بالكاتب براونتج Browning من الناحية النفسية في معالجة المسرحيات .

كان طاغور واسع الاطلاع وملما إلى جانب الأدب البنغالي ، بالأدب الإنجليزي وكذلك بالأدب الألماني والفرنسي والإيطالي . فلقد كتب مقالات ودراسات نقدية عن جوته وڤيكتور هوجو وبترارك ودانتي .

إلا أن جميع ما اقتبسه قد أكسبه بفنه جمالا مبتكراً وأضفى عليه إبداعاً فريداً بفضل قوة عبقريته المتحررة وقدرته على الاستيعاب بحيث يتعذر الكشف عن المصدر الذي كان ينهل منه فكرة من الأفكار أو أسلوباً من الأساليب ، وسرعان ما حلق هذا النسر الفريد بجناحيه وحده في أجواء الفكر العليا .

وإن كان الغرب بصفه عامة ، والدراسة في انجلترا بصفة خاصة ، لم يؤثرا في مؤلفات طاغور تأثيراً مباشراً ملموساً ، إلا أنه لا يكاد أحد ينكر أن آفاقاً جديدة انفتحت أمامه فأكسبت تفكيره ثروة واسعة وأخذ يقارن بين الشرق والغرب ، كما أخذ يناقش على ضوء حضارة الغرب ما يدور في أعماق قلبه وضميره من خواطر . مما جعل آراءه في ألوان الفن تتأصل وتعمق ، وأضفى على مبادئ الوطنية والسلام والمحبة التي ينادي بها يقيناً وطيداً ثابت الأركان .

الموسيقى الغربية : وأهم ناحية تأثر فيها بالفن الغربى كانت الموسيقى . فحين حضر حفلا موسيقياً فى انجلترا تبين فوارق عميقة فى مفهوم الجمال بين الأداء الأوربى والارتجال الهندى . وأهم ما أدهش طاغور أنه رأى الفنان الذى يعزف مقطوعة موسيقية ينشد بها التأثير المسرحى ويعد نفسه ويُخرج أداءه إخراجاً يحقق هذا الغرض ، على حين أنه لم يعهد لدى الموسيقار الهندى هدفاً آخر سوى الخشوع فى الأداء كأنه يقدم قرباناً أو يرفع صلاة إلى الله .

وانتهى الأمر بطاغور إلى أن يؤثر نضرة ألحان بلاده على هذا الإخراج العلمى الدقيق والتأثير المسرحى الذى تهدف إليه الموسيقى الغربية ، ذلك بأنها كانت تبدو له مرتبطة بالحياة المادية المسرحية وممزوجة بها حتى إن الألحان نفسها تتغير وتتنوع كأمواج الحياة المتقلبة . وهكذا شعر أن الموسيقى الغربية تحاول التعبير عن جوهر الحياة اليومية ، فى حين أن الألحان الهندية « تتخطى حدود هذه الحياة إلى التعبير عما يقصر عنه التعبير ، وتصبو إلى أسرار الكون وإلى الأجواء التى يمكن بلوغها ، تلك الأجواء التى تحلق فيها الروح ، هناك حيث يتسنى لرجل الدين أن يخلو للتعبير وحيث يجد الأبيقورى شجيراته الظليلة ولا يجد ثمة رجل الأعمال له مكاناً [1] ».

وإن كان طاغور قد أبدى إعجابه بمهارة المغنين وقدرتهم فى أوروبا ، إلا أن الأغانى نفسها خيبت ظنه فيكتب سنة ١٩١٢ : « كنت أجاهد فى أن أكتم الضحك حين أسمع المطربة تقلد تغريد العصافير ، إذ كنت أحس طيلة الوقت أن هذا الغناء استخدام بغيض للصوت البشرى [2] »

ومن ثم حاول طاغور التوفيق بين الموسيقى الأوربية والموسيقى الهندية وأن يدمج الاتجاهين معا ، فأقدم على محاولة تجديدية وأدخل نغمين

(١) Ef. O. Azlan, Rabindranath TAGORE, Paris, P. Seghers éditeur, 1961,208 P. in 16. -P 29.

(٢) R. Tagore. Réminiscences, P. 189.

إنجليزيين في روايته الدرامية : « عبقرية ڤالميكي "Valmiki-Pratisha" » سنة ١٨٨٣ . ثم أخذ يحاول اقتباسات أخرى ليتابع إدماج فن الموسيقى الأوروبية في الموسيقى الهندية ، إذ كان طاغور حريصاً على النهوض بالموسيقى لأنها في نظره ترتبط مع الشعر بروابط قوية أصيلة[1] .

حضارة الغرب: كانت هناك فكرة متأصلة عند طاغور وهي الأمل في أن سيجد في مكان ما المعبد الذي تحيا فيه روح الإنسان الخالدة ، مختبئة كالشمس وراء السحاب ، ولقد شعر كأن صوتاً يناديه ليكتشف التعليل الصحيح لوجوده في الحياة . وظن أنه سيجد هذا التعليل الصحيح كامناً في بلاد أوربا ، فرحل إليها مرة أخرى سنة ١٩١٢ وأخذ يتنقل بين ربوعها قبل أن يغادرها إلى أمريكا . ولكنه بدلا من أن يجد جواباً لما يبحث عنه أخذت تتلاحق في ذهنه الأسئلة تلو الأخرى وتسبب له اضطراباً يهدده باليأس : « لماذا تتعذب أوربا في آلام القلق بالرغم من عظمة الفكر فيها ؟ لماذا هي غارقة في دوامة من الحذر والغيرة والجشع ؟ لماذا تعرض لنا أوربا ، مع كل ما فيها من عظمة ، حقلا شاسعاً للمطامع الشيطانية التي تتنافس وتتطاحن في وحشية وترقص على وهج الحريق المميت ؟[2]» .

استأثرت هذه الأسئلة بفكر طاغور وملكت عليه نفسه ، فصاح بندائه في الحضارة الغربية : « ألا ترين القبح المميت الذي يتفجر في كل مكان ؟

---

(١) يقول طاغور في هذا الموضوع : « إنني أمقت مقتاً شديداً أن أنشر في الناس من أغاني الكلمات وحدها . إذ تبدو لي الألفاظ بدون الموسيقى خالية من الروح » . ويتفق هذا الاتجاه مع الذوق الهندي في نظرية الجمال ، تلك النظرية التي لا تسلم بجمال عرض مسرحي إلا إذا اكتملت له أركانه من ألفاظ وموسيقى وغناء ورقص دون أي تفرقة أو فصل بين هذه الألوان الفنية جميعاً ودون قبول لمبدأ التخصص في إحداها .

(٢) CF. M.L. GOMMES, Introduction à Tagore, Paris 1947, P. 34.

فى المدن وفى علاقات البلاد بعضها ببعض حيث يسود دائماً هذا القناع الممجوج الذى لا يدع للروح أدنى مجال للتعبير الحى ؟ إن الموت يسرى فى جسم حضارتك جزءاً فجزءاً » .

فحين يتطلع طاغور إلى أوربا يرى «من برنديزى إلى كاليه بلاداً رائعة» فيقول : « اعتقدت عندئذ أن الناس فى هذه البلاد يعرفون كيف يحبون أرضهم ... » ثم يتساءل : « إذن لماذا هذا البؤس الكئيب الذى يخيم على أوربا ؟ ولماذا يشمل أرجاءها هذا التهديد بالموت والفناء ؟ » .. قال هذا سنة ١٩٣٧ وكأنه يتنبأ بالحرب العالمية الأخيرة .

ويحاول أن يجيب على هذا السؤال الذى أزعجه فيقول : « إن القلق الذى يجتاح أوربا مردّه إلى أن حبها لأرضها وأبنائها لم يعد يكفيها . فحين كانت مشكلاتها مجرد صعوبة محلية ، كان الحل ميسوراً ، إذ كانت تلجأ إلى إحياء شعور الوطنية والقومية ، وفيه إذكاء الحب القاصر على مصالحها المباشرة . — أما الآن فلتقدم العلم أصبح العالم بأسره مشكلة أوربا ، ولم تجد لها بعد حلا يعالج جوهرها ويتناول صميمها . ولما كانت المشكلة ضخمة ، كانت المجازفة بحل سيء تفضى بها إلى مخاطر جسيمة[1] » .

وليس معنى ذلك أن طاغور يهاجم العلم ويناهضه ، بل على العكس يصرح قائلا : « إننا على حق حين نفخر بالعلم ، وإننا نحيّى أوربا التى منحتنا العلم وأورثته الأجيال القادمة . إننى لا أحتقر العالم المادى إذ أعتقد أنه بمثابة مهد الروح ، وهو الذى يتعهد طفولة النفس بالغذاء والنماء . وحين حققتم فى أوربا اللانهاية المادية ، جعلتم هذا العالم أروع ما يمكن أن يكون عليه . إلا أن الاقتراب من اكتشاف عظيم لا يمنحنا الحق فى امتلاكه . فهذا العلم الرائع الذى وصلتم إليه ينتظر منكم دائماً أن تكونوا جديرين به . ولاشك أنكم جديرون به بفضل دقة ملاحظاتكم واتساع أفق أحكامكم وتفكيركم .

(١) cf. "Letters from abrdad", Madras, Ganeson, 1924

غير أن الاكتشافات يجب أن تفهمها البشرية بأسرها لا بعضها ، لكي يعلو شأن الحقيقة علواً تاماً وتزداد تكريماً وتبجيلا . إذ أن الحقيقة اذا لم تصبح موضع التقدير والتكريم فإنها تنقلب علينا وبالا ودماراً . إن علمكم هذا نفسه قد أصبح الآن مصدر فنائكم[1] » . ويختتم حكمه على خطورة العلم فى أوربا قائلا : « من المسلم به الآن أن أوربا تشبه جبل الجليد يتأرجح تحت عبء حجمه الذى يزداد ضخامة يوماً فيوماً بعد أن فقد توازنه المعنوى » .

ولكن طاغور لا يعرف التشاؤم بل يرى النور ينفذ خلال أحجبة الظلام فيقول : « إننى قوى الإيمان بالبشرية . فمثلها مثل الشمس تحتجب ولا يمكن أن تنطفىء أبداً . إننى أومن بالبشرية فى الغرب إذ أننى لا أفقد إيمانى بالإنسان وثقتى فيه تحت أى تأثير وفى أى ظرف من الظروف . ففى أوربا أيضاً يوجد أناس يسبحون فى الخيال والأحلام ، وتفيض قلوبهم بالحب ويهز الألم مشاعرهم ، بل ويحسون بمزيد من الخجل أمام شعائر الإلحاد التى تدمى قلوب العالم بأسره لتغذى شيطانهم » .

هكذا كان طاغور يجاهر بالحقيقة ويحذر أوربا من الخطر الذى يتهددها ، ثم يضىء شعلة الأمل ، شعلة الإيمان بالبشرية وبالمعنويات . ولم يتغير موقفه هذا عندما زار أمريكا سنة ١٩١٣ وألقى محاضرة قال فيها :

« حين نقول عن أمريكا إنها بلاد مادية ، فإننا نشير إلى ظاهرة صارخة ، إلا أن هذا تعميم لا يمكن أن يجىء معه الحكم صحيحاً ودقيقاً . وإن لدىّ من الأسباب ما يجعلنى أعتقد أنه يوجد بها على العكس تيار قوى من المثالية الروحية ينساب تحت سطح الفكر الأمريكى . فإن مبدأ اعتبار الصناعة الهدف الرئيسى للإنسان فى المجتمع ، ذلك المبدأ الذى يسيطر ببشاعة على عالمكم ، جعل المثل الأعلى لديكم هو التوسع الجنونى فى المواد الأولية . ولكن لا شك فى أن هذا كله يولد حتماً فى نفوسكم الرغبة الملحة فى تفهم قيمة الروح الخالدة وتحقيق سيطرتها .

(١) Voir Gommès, Op. cit. p. 35 et suivantes.

كما أنى لا أشك قط فى أنه يوجد الآن – بل وفى كل وقت – أناس يؤمنون بقيمة الروح ، وإن قل عددهم إلا أنهم نواة الأجيال المستقبلة »(١)

ثم يتجه بالحديث إلى مواطنيه من الحاضرين : « إننى أناشدكم أيها المواطنون أن تكونوا ودعاء بسطاء ، وأن تقدموا لهذه البلاد الأجنبية صورة صادقة للهند ، الهند المحبوبة فى ذاتها وبالتالى تعرف أن تحب الآخرين » .

ومن ثم كان طاغور فى جولاته ورحلاته يرى الداء العضال الذى ينخر فى هذا البلد أو ذاك ، كما يرى التربة الطيبة فى أعماق النفوس مما يبشر بالخير .

وبعد أن فهم تاجور جيدا حضارة الغرب على حقيقتها ، أخذ يقارن بينها وبين حضارة الشرق . فقال فى إحدى محاضراته بالصين (٢) : « حين أرقب الصينيين لا أستطيع أن أمنع نفسى من الإعجاب بالمعجزات التى تأتيها أصابعهم السحرية ، وأنادى دائماً : يا لعظمة هذه الحضارة ! فهى ليست الحضارة التى يسميها الغرب « تقدما » إنما هى الحضارة الصحيحة السليمة ! ولقد ساورنى هذا الشعور نفسه حين كنت فى اليابان . كنت أرى شبح الغرب عنده والآراء الغربية تنخر يوما فيوما فى جبال اليابان . وأنتم أيضاً تستعملون كلمة « التقدم » التى تعلمتموها من الغرب ! ولكننى حين رأيتكم عن كثب تبينت فيكم أصالة العنصر الإنسانى : إن روحا خلاقة مبتكرة تستأثر بكم . إذ على هذا العنصر الإنسانى يرتكز الخلق والابتكار ، أما الآلة فلا تخلق ولا تبتكر . ويضيف طاغور فى موضع آخر : « إن المصانع نصر للقبح والدمامة ، لأن أحداً لا يتسع وقته ليضفى عليها طابعاً من الجمال أو الرشاقة » ويكتب فى مجلته التى يصدرها فى كلكتا "Visva-Bharti Quarterly" « إن أهم ما فى الوجود هو الإنسان . فالإنسان هو الذى يحيا وهو الذى يعيش وليست الآلة » – لذا فهو ينبذ من حضارة الغرب سيطرة المادة :

(١) CF. Gommés, OP. Cit., P. 37

(٢) CF. "Lectures in China" - and "Lectures in Japan", Santiniketan, Visva Bharati Press, 1925.

ويرحب بما ينير العقول . فيكتب فى مجلته التى يقرؤها تلاميذه وأخصاؤه المقربون "Visva-Bharti News" : « لكى نسعى إلى الكمال ، يجب أن نكون بدائيين فى حيوتنا ، متحضرين فى عقولنا وأفكارنا » .

ولعل سخط طاغور على سيطرة المادة يرجع قبل كل شىء إلى مايتبع ذلك من تهديد السلام ونشوب الحرب . إذ أن أشد مايمقته طاغور هو وحشية الحروب .

فلقد أثارت الحرب العظمى (١٩١٤ / ١٩١٨) أشد ألوان الألم فى نفس طاغور . وكشفت له عن الفراغ الروحى فى الحضارة الغربية . فيقول فى كتاب « سلة الفاكهة[١] » (قصيدة رقم ٣٤) :. « حين أخذ الناس فى سزورهم المتهور المخبول يجمعون الوحل ليلطخوا به ثوبك ، شعرت ، أيها العلىّ ، أن قلبى يخور » — فهذه الحرب التى كدست الجشع والوحشية أمام أعين العالم ، قد تمخضت عن إفلاس مبادئ الإنسانية المزيفة، التى تدعيها الحضارة الغربية ، تلك الحضارة الآلية التى تناقض الحياة الروحية والتى تمجد الذكاء العلمى على حساب صوت القلب والضمير[٢] »

وكان يأمل طاغور فى أن المحن القاسية التى اجتازها الغرب وفى أن الآلام البشعة ودماء الشهداء ودموع الأمهات سوف تجعله يكفر عن أخطائه ويتجه نحو مثل الشرق الأعلى الذى قوامه الجمال والحرية والحب الروحى .

ولكن خاب أمله عند ما رأى الغرب يستعد للحرب من جديد . ففى سنة ١٩٣٨ حين كان يبلغ من العمر ثمانية وسبعين عاماً ، يجول بلاد

---

(١) R. Tagore, *La Corbeille de Fruits,* poème No. 34. Recueil traduit en français par Mme du Pasquier, Paris, N.R.F., 5e éd. 1920.

(٢) Voir M.J. Davé, *La Poésie de R. Tagore* (p. 197), Montpellier, Lib. Coulet, Dubois et Poulain, 1927, in 8o, 248 p. (Thèse de doctorat d'Université).

الشرق الأقصى : وكتب إلى صديق له يقول :

« إن الناس الذين يؤمنون بالقوة الوحشية يقدمون تضحيات جسيمة لصيانة هذه القوة . ليتنا نستطيع فى الهند أن نؤمن دائماً بقوة الإنسان المعنوية والخلقية وأن نكون على استعداد للتضحية بكل شيء فى سبيلها . ليتنا لا نسمع أحداً يدعى أن الوحشية المادية لازمة لحب السلام ولسعادة العالم . »[1]

وكما كان طاغور يؤمن بسمو الانسان فوق الآلة أو المادة ، كان يؤمن بنصرة الحق على القوة . وكان يردد دائماً فى دهشة واستنكار : « الالتجاء إلى القوة ! وما جدوى ذلك ؟ فهل تستطيع القوة أن تنتصر على الحق ؟ »

ثم يضيف قائلا :

« إن من واجب كل شعب وكل جنس أن يتعهد ويرعى شعلة المصباح الروحى الذى يؤدى دوره فى إنارة العالم . فإن تحطيم مصباح شعب من الشعوب هو حرمان هذا الشعب من حقه فى أن يتخذ مكانه فى حفل الكون . يالتعاسة الشعب الذى لا مصباح له ! ولكن كم هو أشقى وأتعس منه بكثير ذلك الشعب الذى انتزع المستعمر مصباحه انتزاعاً أو تخلف هو نفسه عن إيقاد مصباحه ! ... »[2]

وحينما كان يحل طاغور ببلد من بلاد الغرب كان ينادى بهذا التحذير :

« لن نحصل على السلام إلا إذا كنا به جديرين ، وكانت أعمالنا تؤهلنا له ! ولن نكون جديرين به إلا إذا بذلنا له

---

(١) Cf. "Lettres à un ami" (traduites par J. D. Viguié), éd. Rieder, 1929.

(٢) Cité dans Gommès, *Op. cit.*, p. 39.

الثمن كاملا ، وهو : أن يكف الأقوياء عن الجشع ، وأن يتعلم الضعفاء الجرأة !

إن تاريخ البشرية يجب أن تكتبه جميع شعوب العالم متحدة فى مجهود واحد ... إن الذين يموتون لأجل الحق هم أحياء مخلدون . وهكذا لو مات شعب بأسره لأجل الحق سيظل حياً مخلداً فى تاريخ البشر ...

ألا فانثرى على الدنيـــا ماء الحيــــاة الأبدية
أنت يا نافورة السلام والرخاء ، والقداسة والحب » .[1]

حب الوطن وحب العالم : كانت رسالة طاغور رسالة السلام والحب ، أو هى رسالة السلام القائم على الحب : حب الإنسان لوطنه وحب الإنسان لأخيه الإنسان من أى وطن من الأوطان ».[2]

ويجدر بنا أن نشير إلى أن طاغور كان يخشى على الهند من تأثير القوى العالمية التى لم يعد فى الإمكان تجاهلها ، مما قد يحرم بلاده قدرتها على حل مشكلاتها هى . فيقول : « إن الحقيقة التى نخلص إليها بعد التأمل فى مشكلات عصرنا هذا أن مأساة مصيرنا تمثل على مسرح العالم أجمع .. فليعمل رجال السياسة إن شاءوا على الإساءة إلى الموقف الدولى تنفيذاً لعصبيتهم القومية . أما نحن فليتنا نمتلك القوة الكافية للتفكير والعمل جرياً وراء قاعدة ثابتة فى السلوك تهدف إلى خير البشرية وحبها ! »[3]

(١) Voir Gommès, *Op. Cit*. p. 40.

(٢) Cf. "Nationalisme" (traduit par C. G. Bazille), éd. Delpench, 1918.

(٣) Cité par Gommès, p. 37.

ثم يدرس طاغور مشكلة حب الإنسان لوطنه فى غير ما تعصب ، وحبه للعالم أجمع دون أن يضيع قوميتها . ويكتب مقالا فى إحدى المجلات (١) يشرح فيه كيف أن الهند حين تتقبل الأفكار الخصبة القادمة من الأوطان الأخرى لا ينبغى لها أن تفقد شخصيتها أو ذاتها . ثم يقول : « إننا نشعر أن مياهنا الهادئة أخذت تختلط بمياه المحيط الخضم ، وبدأنا نستشعر المد الآتى إلينا من الكون الشاسع ... وتحت تأثيره أخذ الشعور بحب الكون يخرج بنا عن نطاق بلادنا ، ثم لا يلبث أن يجذبنا إليها الشعور بالقومية . وهكذا بدأ يتنازعنا اتجاهان متناقضان . فعلينا أن نرسم طريقا وسطاً يقودنا إلى الحياة القومية . وعندئذ نتبين أنه بفضل نمو الوعى القومى نمواً سليما ، وفهم الفردية على أساس قويم ، نستطيع أن نصل إلى الكونية ، أى حب الكون جميعاً ، ثم على ضوء هذه الكونية يرقى بنا الشعور بالقومية وبالفردية إلى الكمال . إنه لمجرد استجداء أن نطرح عنا وعينا القومى لنتقبل الوعى الأجنبى الغريب علينا ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى سوف نرى أنه زيف منناه أن ننكمش فى قوميتنا بأن ننبذ نبذاً كل ما هو أجنبى» .

ويؤكد طاغور هذا النهج الوسط حين يقول :

« إن الوطنية الحقة تتجلى فى حب الإنسان لوطنه ،والتزامه الدقة فى احترامه لأوطان الآخرين كما يتجلى فى الحرص الشديد على المصالح الوطنية والتقدير السليم العادل للمصالح الدولية — وقصارى القول إن الوطنيـــة الحقة هى التوسع المبنى على فهم صادق ، فى التضامن القومى أو على الأصح فى التضامن الإنسانى وهكذا تصبح الوطنية هى الإنسانية عينها » (٢) .

---

(١) "Modern Review", août, septembre, 1913.

(٢) Cf. Gommès, *Op. cit.*, p. 202.

ومن ثم يتغنى طاغور بمثله الأعلى هذا فى قصيدة له « نداء الوطن[1] » مردداً أن روح الوطنية الحقة التى أسست على إدراك روحى للحرية والحب والإنسانية هى التى تكفل للبلد أن يوطد وحدته القومية .

وهنا يتساءل المربون كيف يمكن تنمية الروح الوطنية فى النشء دون أن تتولد عنها نزعات هدامة ، وكيف يمكن توجيهها إلى التسامى الذى يجعل القلب يشب على حب الناس جميعاً .

إن طاغور يرد على هذا السؤال فى قصيدة « البيت والعالم » التى كتبها سنة ١٩١٨ ، حيث يصور قوة الصراع بين هاتين النزعتين اللتين يوحى بهما حب الوطن . فالنزعة النبيلة التى تتفق مع مباىء طاغور يمثلها Nickhil المتسامى فى حبه لوطنه ، والثانية يمثلها Sandip ذلك المتطرف فى تعصبه لوطنه فلا يخضع لمبادىء الأخلاق بدافع من القومية العمياء .

وتعلق Pieczynska فى كتابها : «طاغور المربى[2]» على ذلك بقولها : « لعله لم يسبق لأحد أن أضفى على شعور الوطنية تعبيراً أنبل وأسمى مما نادى به طاغور فى صورة نقية صافية لا يشوبها حقد أو ضغينة . فنلمس خلال أقواله ما يمكن أن يصل اليه حب الوطن فى قلب تسامى إلى أرفع المراتب الروحية . كما تبرز أمامنا حقيقة أخرى وهى تمسك هذا القلب المتسامى بروح التضامن القومى الذى يحاول بعض الناس هدمه أو إزالته ليستبدلوا به ما يسمونه بالمواطنة العالمية » .

وهذا التعليق الغربى على نظرية طاغور فى الوطنية ينقلنا بدوره إلى الجزء الثانى من موضوعنا .

---

(١) R. Tagore, *La Fugitive,* "Appel à la Patrie", pp. 143-154. (traduction française de Mme Renée de Brimond, Paris, N.R.F.)

(٢) Mme E. Pieczynska, *Tagore Educateur,* Paris, Delachaux et Niestlé, 1924, p. 126.

٢ — رأى الغرب فى طاغور

إن اتصال أوربا بثقافة الهند كان أشبه بعصر ثان للنهضة أتاح للباحثين والممحصين ثروة فكرية خصبة كالتى بزغت فى القرن السادس عشر فى أوربا (١) .

وحين حلقت روح طاغور فى سماء أوربا أضفت على تفكيرها نوراً جديداً وانتزعت من أقلام الأدباء والمفكرين ومن قلوب الناس جميعاً عبارات الإعجاب والتقدير .

وأول ما عُرف طاغور فى الغرب كان فى إنجلترا إذ كتب بنفسه بعض مؤلفاته باللغة الإنجليزية . ولقد خصت إنجلترا شاعر الهند بأكثر من تكريم ، ففى سنة ١٩١٥ منحته لقب "Sir" ، وفى سنة ١٩٤٠ درجة الدكتوراه الفخرية من جامعة أكسفورد .

شعر طاغور: تضع إنجلترا شاعرنا فى عداد مؤلفيها إذ أنه لم يقتصر على كتابته بعض مؤلفاته باللغة الإنجليزية ، بل صاغ إنتاجه الإنجليزى صياغة مبتكرة أدخلت على أوزان الشعر الإنجليزى ألواناً جديدة فى النغم والنظم والموسيقى الشعرية(٢) .

وأشهر ما يعرف عن شاعر الهند فى أوربا ديوانا « بستان الغرام » و « القربان الغنائى (چيتا نجالى) » وعلى أثر هذا الديوان الثانى نال طاغور

---

(١) Cf. G. Frilley, L'Inde et la littérature sanscrite. Paris, L. Michaud, 1925.

(٢) انظر خطاب طاغور إلى صديقه أندروز فى ٥ فبراير سنة ١٩١٦ .

جائزة نوبل سنة ١٩١٢ . وبالرغم من أن هذا الديوان ، حين ترجم الى النثر الإنجليزى سنة ١٩١٣ فقد الكثير من موسيقى الشعر ورشاقة التركيب فى الأصل البنغالى ، إلا أنه لم يلبث أن سحر لب القارىء الغربى بفضل سمو أفكاره العجيب وجمال أسلوبه الأصيل فكان لهذا الديوان نجاح رائع فى الغرب خلق من حوله أدباً رفيعاً رقيقاً . فجذب أنظار العالم أجمع إلى شعر طاغور وفنه[1] .

كتب طاغور ديوانه هذا فى عزلة السلام فى « شانتى نيكتان » ، فجاء أعمق كتاب فى تجربته الروحية بمثابة نشيد جديد وقربان غنائى من الحب والعبادة ، ونداء حار من الروح الفردية الى الروح العالمية التى ترد عليه النداء من علياء عرش الصفح والتسامح الذى تتبوأ عليه . هكذا تحدث M.J. Davé عن هذا الديوان فى رسالة للدكتوراة عن « شعر طاغور » قدمها أمام جامعة مونبلييه بفرنسا سنة ١٩٢٧[2] .

ولكن أقوى عبارات الإعجاب الغربى بهذا الديوان جاء بها قلم الشاعر الإيرلندى وليم بتلر ييتس (١٨٦٥ — ١٩٣٩) الحائز على جائزة نوبل والذى كتب مقدمة هذا الديوان . فيقول : « إننى أقرأ رابندرانات كل يوم ، وإن بيتاً واحداً من شعره ينسينى كل ألوان العذاب التى فى هذه الحياة » . — ويعجب ييتس بأصالة هذا الشعر الذى يتصل اتصالا بسيطاً وثيقاً بطبيعة الهند ويرى أن أناشيده « تنبت من التربة كما تنبت الأعشاب والعيدان الرقيقة » . (ص ١١) .

كما يعجب بصور طاغور الرمزية فى هذا الديوان فيقول :

« إن المسافر ذا الرداء الأسمر لا يستطيع الغبار أن يلطخه ، والفتاة التى تبحث فى مضجعها عن أوراق الزهور التى تساقطت من عقد الأزهار الذى

---

(١) Voir Davé, *Op. cit.*, p. 146, 147.

(٢) وفى سنة ١٩٣٠ قدمت فى باريس رسالة أخرى للدكتوراه عن طاغور :
S.C. Mitter, "La Pensée de R. Tagor", Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient, 1930, in 8e, 181 p.

كان يرتديه عاشقها الملكى ، والخادم أو الخطيبة التى تنتظر عودة سيد البيت الى داره الخاوية ، كل هذه صور ترمز الى القلب الذى يتجه نحو الله ويبحث عنه .

أما الزهور والأنهار ، والنداء الذى يتردد فى أرجاء القواقع ، والمطر المنهمر فى يوليو ، وحر الهند الخانق ، كلها صور ترمز إلى القلب حين يكون فى اتحاد وشركة مع الله أو فى خلاف معه . أما الرجل الجالس فى القارب الذى ينساب على صفحة الجدول الهادى ، وهو يعزف على العود ، فصورة ترمز إلى الله نفسه [1]» .

ويظل طاغور على صلة قوية بالحياة التى تملأ الكون ، ومن رمز إلى رمز يصل إلى بهاء نور الروح .

ويرى ييتس أن ديوان « جيتا نجالى » أو « القربان الغنائى » يمتاز بناحية غريبة لم يألفها الفكر الغربى ، ولعل هذه الغرابة عينها ساعدت كثيراً على شعبية طاغور فى الغرب ، فيقول : « ليس ما يستأثر بقلبنا فى هذا الديوان هو روح القداسة النابعة من صومعة المتصوف ومنطقه المتقشف ، وإنما الذى يستأثر بنا هو انطلاقة روح الرسام بملء قوتها لتصور التراب والشمس ، ولكى نلتقى بصوت مثل صوت طاغور علينا أن نبحث عن القديس فرنسوا أو عن وليم بلاك » . (ص ٢١) .

والواقع أنه يندر فى الغرب أن يجتمع معا تمجيد الجمال وتمجيد القداسة . ولعله امتياز قاصر على الهند أن يرتبط الجمال بالقداسة فى تمجيد يسمو إلى العبادة يكشف عن الصلة الوثيقة بين الجمال فى الحياة وروح الله . ثم إنه ينادى بالجمع بين سرور الشعور بالواجب ، وواجب الشعور بالسرور . وهكذا تسمو قلوبنا وأرواحنا إلى هذا النعيم الداخلى حيث يتحد النور والإيمان والحب فى شعور واحد .

---

(٢) William-Butler Yeats, " Introduction to *Gitanjali,*" éd. Tauchnitz, p. 17.

ومن ثم يتبارى أدباء الغرب فى إبراز نواحى الإعجاب بهذا الديوان الفريد ، فيرى فيه E. Rhys « مجموعة انفعالات مطمئنة إلى نفسها ، بحيث إنها لا تبذل جهدا لتصل إلى الجدة والابتكار ، وإنما تنفذ إلى صميم الحياة لتضفى عليها معنى جديدا وموسيقى عذبة[1] » .

وكذلك فى فرنسا ، يحظى طاغور بتقدير الأدباء جميعا ، لقد تُرجم إلى اللغة الفرنسية خمسة وعشرون كتابا من مؤلفات أديب الهند ، وفى مقدمتها ديوان « چيتا نچالى[2] » . هذا الذى قام بترجمته كبير أدباء فرنسا فى ذلك الوقت أندرية چيد (١٨٦٩ – ١٩٥١) الحائز على جائزة نوبل . واختصه بمقدمة من ثلاثة وثلاثين صفحة تفيض إعجابا بفن طاغور وآرائه وقصائده فى تمجيد الطفولة ووداع الحياة . ويمضى فى تحليل قصائد هذا الديوان إلى أن يقول :

« إن أشد ما يثير إعجابى فى شعر طاغور ، وما يولد فى نفسى شعوراً فى قوة الدمع ونشوة الابتسام ، هو هذه الحيوية التى يضطرم بها هذا الشعر ، فتجعل من التعاليم النظرية المعنوية التى نادى بها « براهما » قوة تنبض بالحياة الدافئة » (ص ٢٣) .

ثم يختم مقدمة ترجمته قائلا : « لا أعتقد أننى أعرف فى أى أدب آخر شعرا أسمى وأجمل من هذه القصائد » .

وفى العام نفســه (١٩١٣) يكتب H. Davray مقالا فى مجلة[3] "Mercure de France" يقول فيه إن هذا الديوان هو « نور الحياة الروحية الذى يندمج فى الموسيقى العذبة ليغرد بها الجمال الكامل . وإن بلوغ هذا

(١) E. Rhys, *Rabindranath Tagore*, p. 91, Macmillan, 1915.

(٢) *Gitanjali* ou "L'Offrande Lyrique", traduction d'André Gide, Paris N.R.F., 1913 XXXIII-147 p.

(٣) Henry Davray : "Un mystikue hindou : R. Tagore", in "Mercure de France", du 16 août 1913.

الصفاء ، واستلهام الوحى الذى تنبع منه أناشيد الجمال هذه ، هما اللذان يؤهلان الشاعر الموسيقار لكشف أسرار الكون . وإن هذه القرابين الغنائية هى ميثاق الاتحاد مع الطبيعة الإلهية ... وأيا كانت القيمة الأدبية لهذه القصائد ، فهى ثمينة بالنسبة لنا بفضل اتساع الفكر وعمقه ، وصفاء معانيها العجيب . فهى قرابين يقدمها الإنسان الفانى إلى اللانهاية الأبدية ، إلى الطبيعة الخالدة » .

وهناك ديوان آخر كتبه طاغور سنة ١٩٢٧ ، يقع فى مائتى قصيدة من الشعر المنثور ، أطلق عليها اسم "Fire-Flies" (١) أى « الحباحب » أو « حشرات النار » ، وهى تسمية معبرة لأنها فقرات قصيرة من الحكم أشبه بانبثاقات من النور الحى ، تتألق فى ظلام الحياة .

ولقد أثارت هذه الحكم والأقوال المأثورة إعجاب الشاعر الفرنسى پول ڤاليرى (Paul Valéry) ، عضو الأكاديمية الفرنسية ، فقال فيها :

« هذه المقطوعات الصغيرة تكبر فى ضخامة الفكرة وعظمتها ، وأحياناً تصغر فى رشاقة لتصل إلى تعبير موجز فى بساطة مطلقة ، بحيث يمكنها أن تختلط مع رعشة أو همسة أو مرور شذى عاطر فى الريح . ويبدو أن شعراء الشرق الأقصى أصبحوا سادة هذا الفن فى تركيز اللذة القصوى التى تهز المشاعر ، وحصرها فى روحها وجوهرها . فهم يلقون بالروح فى نشوة بالغة على إثر كلمة واحدة » . (٢)

---

(١) "Fire-Flies", Santiniketan, Vishwabharati Press, 1927. Puis à New-York en 1928.

ثم ترجمته هذه الأشياء المنثورة إلى اللغة الفرنسية .

"Lucioles", par M. Ferté et A. Karpelis, Paris, Hogman, 1928.

ولقد نظمها طاغور استجابة لإلحاح من طلبوا إليه كتابة حكم وأقوال مأثورة على الطريقة الصينية واليابانية لنقشها على المراوح أو القطع الحريرية .

(٢) Paul Valéry, Lettre-Préface, pp. 6-7, à Kikou Yamata, "Sur des Lèvres Japonaises".

ولا شك أنه فى مقدمة أدباء فرنسا المعجبين بشخصية طاغور يأتى رومان رولان (١٨٦٦ – ١٩٤٤) Romain Rolland الحائز على جائزة نوبل ، والذى كان دائماً يعنى بدراسة فكر الشرق ومشكلات المجتمع فى العالم – ولقد التقى هذا الأديب الفرنسى بشاعر الهند عدة مرات فى أثناء زياراته لباريس ، وترك لنا صورة مثيرة للمشاعر ، يصف فيها عظمة هذه الشخصية ، فى مقدمته لقصة « بأصوات أربعة » التى ترجمتها ابنته مادلين رولان سنة ١٩٢٠ ، يقول فيها : « حين يقترب المرء من طاغور لأول مرة ينتابه شعور غير إرادى كأنه فى معبد . وعندئذ يتحدث بصوت خفيض خاشع . وإذا أتيح للإنسان أن يتأمله عن كثب ، تبين وجها دقيق الملامح ، عليه سمات العزة والاعتداد . ثم لايلبث الإنسان أن يكتشف تحت ستار السلام الذى يعلو وجه طاغور وانسجام خطوط محياه ، آلاما مكبوتة قد كبح جماحها ، كما يتبين نظرة ثاقبة لا تعرف الأوهام ، وذكاء الرجولة الذى يواجه فى ثبات ألوان الكفاح فى الحياة ، دون أن يقبل عقله الاستسلام للاضطراب بسببها »[١] .

وغنى عن البيان أن الإعجاب بشعر طاغور لم يقتصر على إنجلترا وفرنسا[٢] فحسب بل ترجمت أشعاره إلى مختلف اللغات . ففى أسبانيا[٣] ترجمت معظم أشعاره بقلم :

Zenobia Camprubi de Jimenez, éd. Calleja, Madrid, 1920.

وكذلك ترجمت أشعاره إلى اللغتين الإيطالية[٤] والألمانية ، لأن طاغور

---

(١) Romain Rolland, Préface de *"A Quatrie Vox"* de Tagore, Traduction de Madeleine Rolland, Paris, Simon Kra, 1920.

(٢) انظر فى آخر هذا المقال ثبتا بأسماء مؤلفات طاغور المترجمة إلى اللغتين الإنجليزية والفرنسية .

(٣) Voir aussi : E. Tudella de Castro : "Santiniketan".

(٤) Voir : Lina Caico : "Con Gitanjali". — Roberto Assagioli "Tagore". — Enrico Castelnuovo : "Un Poeta Indiano." — Eduardo Taglialatela : "La poesia di R. Tagore." — Noto Soeroto : "R. Tagore." — Fernandino Belioni-Filipi : "Tagore."

لم يفهم الشعر بمعناه الضيق ، ولم يكتب أشعاراً لمناسبة معينة يخاطب بها فئة محدودة من الناس . بل كان ينشد الشعر بنبرات عالية تشمل أرجاء الدنيا . وكان الشعر لديه هو انبثاق الروح والإفصاح عن العواطف الخالدة بل هو جوهر الحياة نفسها .

وهكذا كان طاغور فى شعره مكملا للفلسفة الغربية ومتجاوبا معها فى جوهرها . إذ كان فى صلة دائمة واتحاد تام مع إله حياته . وهذه الفكرة تتصل إلى حد كبير بفكرة « الشعور الباطن الأعلى » عند علماء النفس الغربيين وبفكرة « الوثبة الحيوية » أو « السورة الحيوية » (L'Elan vital) عند برجسون .

رسم طاغور : لقد اتجه طاغور فى الاثنى عشر عاما الأخيرة من حياته إلى الرسم بالقلم وبالألوان فأنتج ما يقرب من ألفى لوحة فنية . وفى إحدى جولاته فى أوربا عرض لوحاته على الجمهور فاعترتهم فى بداية الأمر دهشة بالغة ثم لم تلبث أن بهرتهم روعة تلك اللوحات ، إذ كان فن طاغور فيها مبتكراً لم يألفه الغرب ولا يمكن فهمه لأول وهلة . فكانت اللوحة كأنها معلقة فى الفضاء لايربطها بالماضى أى رباط ، ولا يفسرها شىء يصلها بالعصر الذى تنشأ فيه . فلم تكن اللوحة تعبيراً عن فكرة لدى الشاعر ، إنما كانت روحه نفسها . إذ تتجلى فى اللوحات جميعاً روح الشاعر وروح الفيلسوف وروح الإنسان[1] .

وإنه لا يمكن تعريف لوحات طاغور . فأى عنوان يمكن أن يعطى للدلالة على رسم أشياء هى فى الواقع لاشىء ، إنما هى نفسه !

لم يكن طاغور معجبا بفنه ، بل كان أحياناً يسخر من رسمه ، فيصفه بأنه « المغالاة المعقولة لحيوان كان يمكن أن يوجد فى عالمنا . لولا

(١) Voir Gommès, *Op. cit.*, p. 56.

أنه لسبب غير مقبول قد أفلتت منه الفرصة ليوجد فى عالمنــا » . ويشبه لوحة أخرى « بعصفور لا يستطيع أن يحلق إلا فى أحلامنا » [1]

وعندما تعذر على الغرب فهم لوحات طاغور كان عليه أن يشرح فنه بنفسه ، فيجىء شرحه خجولا وكأنه يلتمس لنفسه عذرا عما فعل ، فيقول فى تواضع : « إن لوحاتى هى اشعارى مرسومة ، فلو حدث أن أقرها أحد أو أعجب بها فيجب أن يكون مصدر هذا الإعجاب إيقاعها الموسيقى ، لا لأنها تبدو ذات معنى معين » . — وأحيانا يضيق ذرعا بالذين يسألونه عن معنى لوحاته فيجيب : « إنها يجب أن تعبر لا أن تشرح ... فالفن يشترك مع الحب فى صفة واحدة وهى أنه لا يمكن تفسيره» .

وحين أبدى أحد النقاد إعجابه بتوزيع الضوء والظل فى لوحاته ، أجابه طاغور قائلا : « الرسم هو ذكريات من الضوء اكتنزتها الظلال » [2]

وإن أهم من عنى بدراسة لوحات طاغور والتعليق عليها فى فرنسا ، كانت الشاعرة الكونتيس آن دى نواى Anne de Noailles (١٨٧٦—١٩٣٣) التى ما إن رأت تلك اللوحات حتى قالت : « ها هو ذا شعبه الذى يحيا فى قلبه وخياله ، وكان روحه وجماهيرها المذهلة ...»

وإذ رأت أن من المتعذر تفسير هذه اللوحات ، أخذت تحلل نشأتها قائلة :

« إنها تبدأ كدخول الذهن إلى عالم السبات ، فيمر فى دورات حلزونية ، غامضة سابحة ؛ ثم تتحدد معالم هذه اللوحات فى سياق تنفيذها الرائع ، وإذ بنا مشدوهون أمام هذا النمو الذى يتم بمهارة فريدة ، فيكشف عن دقة التفاصيل وضخامة الاتساع . فالألوان المختلفة التى تتفاوت ما بين بقعة حالكة ، والأبيض الجليدى ، ودرجات الألوان الحمراء والخضراء

---

(١) Ibid., p. 57.

(٢) ولقد سجل طاغور هذه العبارة فى عداد الحكم والأقوال المأثورة التى يضمها ديوان « حبحب » أو « حشرات النار » .

والبنفسجى ، تخرج هذه كلها وغيرها من نطاق الغموض الذى لا معالم له ، لتكوّن عالما ينبض بالحياة .

إن طاغور الذى طالما همس فى أذهاننا بأفكار رقيقة دقيقة فى أناشيد عذبة مبهجة ، يكشف لنا اليوم عن سرّ الغنى المتعدد الأركان الذى تزخر به مشاعر الإنسان ومواهبه » .

ثم توالى مدام دى نواى تحليلها محاولة إيجاد صلة بين شعر طاغور ورسمه ، فتقول :

« بينما كان طاغور يؤلف كتبه التى تختلط فيها كواكب غير مرئية ، نجد أن لوحاته تتزاحم كجمهور يتراقص من حوله بالرغم من أنه غريب على عقله وفكره ، إنما أقبل هذا الجمهور من أرجاء الأرض ليحتل جزيرته الهادئة الساكنة ! . . . وإنه لما يثير المشاعر أن نعلم كيف أن طاغور ، هذا الرجل المتزن فى خياله ، انتهى إلى هذا الإنتاج الفنى الضخم الذى يستأثر بالقلب واللب ، وينتزع إعجاب البصر ليحلق به فى أجواء يبدو فيها أن الممكن فى عالم الخيال أدق وأصح من الواقع ومن الحقيقة » .

وتشير الشاعرة الفرنسية إلى رسم طاغور الذى كان يبدأ أحياناً من بقعة سوداء من الحبر ، أخفى بها خطأ فى مخطوطه لينتهى إلى رسم يؤذن بالفن التجريدى :

« كان طاغور يكتب قصائد شعره بيده البيضاء كالحمامة . وفى هامش المخطوط ، كانت تأخذه نشوة مفاجئة من إكسير يفوق الوصف ، فيحس بنفسه تنجرف بعيداً عن الشعر ، ذلك الفن الضيق القاسى فى التزاماته ، فيستسلم لقوى الخيال الجامحة . وعندئذ يجرى قلمه ببعض الخطوط الأولية ، ثم يتابع رسمه ويتوسع فيه إلى أن تكتمل كنوز اللاشعور وكأنه التلميذ الخاضع لمرشد سماوى[1] ... » .

---

(١) Voir Gommès, *Op. Cit.* pp. 56-58.

موسيقى طاغور : كان الغرب شديد الإعجـاب بآراء طاغور فى الموسيقى ، قدر إعجابه بالموسيقى نفسها . وحرصت بعض الكتب والمجلات الفرنسية على نشر مقتطفات من آراء طاغور فى الموسيقى ، نذكر منها على سبيل المثال ما نشره Gommès سنة ١٩٤٧ فى كتابه: «مقدمة عن طاغور»[١]، فيذكر بإعجاب ما قاله طاغور فى كتاب « الهند وروحها » : « إن الموسيقى هى أكثر الفنون معنوية وتجريداً . . . فهى تقدم لنا روح التعبير فى جوهره النقى . فالنغم لطواعيته وغناه لا يعوق التعبير عن المصادر إلا بصورة جد ضئيلة،فيجد التعبير حرية لا يعطلها قط ثقل الأحداث أو الآراء . بل تضفى عليه الموسيقى قوة توقظ فينا مشاعر غنية ، وإحساساً عميقاً بالواقع إلى حد نعتقد معه أننا ننفذ إلى جوهر الأشياء جميعاً ، ونشعر بنفحة الوحى تنبع من فيض السرور الأسمى الذى يخلق ويبدع كل شىء » .

وكان يطيب للغرب ، وخاصة لرجال الفن ذوى القلوب التى تضع المعنويات فوق المادة،أن يسمعوا طاغور ينادى شعبه فى كتاب «دين المشاعر» قائلا :

« إن إيماننا بالحقيقة اللانهائية للكمال هو الفكرة الموسيقية ؛ وهذه القوة الخالقة ، العظمى والوحيدة ، موجودة فى حضارتنا . وحين ينتابها السبات فمعنى ذلك أن إيماننا بالمال وبالقوة المادية قد حل محلها . . . إن المحامى لا يغنى لعميله . بينما الخطيب يغنى لخطيبته . وحين تهتز الروح طرباً للغناء ، نعلم أنه لن يطالبنا بأى أجر ، بل إنه يعطينا جزية الحب وضريبة المناجاة[٢]» .

*

مسرحيات طاغور : وفن طاغور قيثارة متعددة الأوتار ، ففيها وتر للشعر وآخر للفلسفة وغيرهما للرسم وللموسيقى والتمثيل ، وكلها تبعث أعظم

---

(١) *Ibid.*, p. 60.

(٢) Cité par Gommès, *Op. cit.*, p. 60, 61.

الأنغام وأقواها ، فلا يطغى فيها وتر على وتر ، مما أذهل الغرب وأثار إعجابه. ففى أوربا الشاعر شاعر والممثل ممثل وهذا يكفيهم : إذ بأبياتهم أو بتمثيلهم يفوح عبير رسالتهم كرائحة ثمينة لا يدرك قيمتها إلا القليلون . ـ أما طاغور فقد أراد أن ينشر رسالته بجميع السبل لكى يسمعه كل فرد ويتقبله كل فرد من الناحية التى تطيب له أو يستسيغها ، وهكذا يتسنى للعالم بأسره أن يفهمه . فكانت قصائده فى متناول تفكير بعض الأشخاص ، وقصصه فى متناول تفكير بعضهم الآخر ، كما كان بعض الفنانين يفهم لوحاته وآخرون يدركون عمق المثل العليا التى ينادى بها . ولكى يتحقق له أن تصل رسالته إلى كل عقل ، كان عليه أن يتحدث بالمرئيات إلى الجماهير ليكشف لهم عن الحقيقه التى ينادى بها . فكتب مسرحياته ، وأسهم فيها بالتمثيل والرقص . وقد يبدو غريباً أن فيلسوفاً وحكيما يرقص . إلا أنه فى الهند حيث يعتبر الرقص صلاة صوفية ، لا يرى أحد غضاضة فى ذلك ، بل على العكس يرون فيه تعبيراً عن تمجيد الله وحمده[1].

هكذا فهم الغرب مسرح طاغور فشاد به كثير من الكتاب وفى مقدمتهم الشاعر الأيرلندى ييتس ، ومن بين الخمس والعشرين مسرحية التى كتبها طاغور تُرجمت إلى اللغة الإنجليزية ثمان مسرحيات (حتى سنة ١٩٣٠) وإلى الفرنسية أربع فقط أهمها رواية « مكتب البريد » أو « آمال وخطاب الملك » التى كتبها طاغور سنة ١٩١٢ ثم ترجمها الأديب الفرنسى أندريه جيد . ولقد خص طاغور الأطفال بنصيب وافر فى مسرحياته وخاصة فى هذه المسرحية التى مثلث فى أهم عواصم العالم : فى إنجلترا وألمانيا وفرنسا حيث أعيد تمثيلها عدة مرات على مسرح "Les Mathurins" فى باريس . وهذه المسرحية فى عمقها هى حياة طفل سجين ينشد الحرية

(١) كان طاغور يفضل الرقص الصامت على القربان الغنى الذى يقدمه الأمراء . انظر : Gommès : ص ٦٣ .

وينتظر رسالة لا يفهم جوهرها أحد من الذين يعيشون من حوله . ثم يأتى الموت ليمنحه حرية الروح .

وفى سنة ١٩٢١ شهد طاغور تمثيل هذه المسرحية فى برلين وآذاه أن رأى المخرج والممثلين قد جعلوا من مسرحيته هذه قصة خرافية خيالية ، على أن هدفها الحقيقى روحى عميق ومعنوى بحت . وهذا هو الطابع الذى يغلب على مسرحيات طاغور .

*

طاغور والأطفال : لقد تغنى شعراء الغرب فى أبيات كلها نضرة ونقاء ، ببراءة الطفولة أمثال[1] وليم بلاك فى « أناشيد البراءة » وموريس مترلينك فى « الطائر الأزرق » ووليم وردز ورث فى « أفكار الخلود » وڤيكتور هوجو فى « أوراق الخريف »

أما طاغور فقد انتزع إعجاب الغرب من شعراء وقراء بفضل نظرته العميقة إلى الطفولة . فلقد جعل من الطفولة رسالة السلام ، إذ يرغب فى أن تعمل روح الطفل الملائكية على خلق صلة المحبة بين أجزاء العالم التى تتطاحن ، وعلى تعليم الناس شريعة الحب ، وهى هدف الطبيعة المقدسة . فيقول فى ديوانه « الهلال »[2] سنة ١٩١٣ :

« فليتطلع الناس إلى وجهك يا طفلى لكى يعرفوا معنى كل شىء ، ولكى يحبوك ، ويحب بعضهم بعضاً » . (قصيدة رقم ٣٩) .

ويقول الشاعر ييتس فى مقدمته لديوان « چيتانجالى » : « حين يتحدث طاغور عن الأطفال لا يمكن للإنسان أن يجزم بأنه لا يتحدث عن الملائكة والقديسين » .

(١) W. Blake : "Chansons de l'Innocence", W. Wordsworth : "Pensées d'Immortalité", M. Maeterlinck : "L'oiseau bleu", Victor Hugo : "Feuilles d'Automne".

(٢) "La jeune Lune" (ou le Croissant de Lune) — traduit par Mme Saturge-Moore, Paris, N.R.F., 1914.

فلقد أدرك أدباء الغرب أن طاغور يكشف لنا عن الكنوز التى تحويها روح الطفل ، إذ يقدم بلسما لأتعابنا وآلامنا ، ويضىء أرواحنا ويجعلنا ندخل إلى معبد الحب والسلام لنتذوق أطهر ألوان السرور .

لقد عرف طاغور كيف ينظر إلى الطفل بعين الأم الحانية ، تماماً كما عرف كيف ينظر إلى الأم بعين الطفل البريئة . وبهذه النظرة الصافية ، استطاع أن يخلق سماء نقية لدنيا الأطفال ولمن يحبون الأطفال .

*

جامعة طاغور : كانت المدرسة التى أسسها طاغور فى « دار السلام » "Les Mathurins" على مسافة ثلاثة كيلو مترات من بلپور ، خطوة عملية نحو توطيد الصلات الثقافية مع الغرب . إذ لم تلبث هذه المدرسة أن صارت مركزاً حراً للتعاون الثقافى بين شعوب الشرق والغرب ، فأصبح يؤمها الأساتذة والطلاب من أوربا وقد وفدوا ليشاركوا أبناء الهند الدراسة والبحث وليعيشوا معهم جنباً إلى جنب[1] .

وفى سنة ١٩٤٠ أوفد « متحف الحضارات البدائية (Le Musée de l'Homme) فى باريس ، M.-L. Gommès إلى الهند فى مهمة رسمية لدراسة الشعوب وتطور الحضارة ، فأقام فترة طويلة بجوار رابندرانات طاغور فى جامعة « شانتينيكتان » وبلغ إعجابه بهذا الشاعر العبقرى أروع المظاهر وأشاد بالرسالة الضخمة التى تحققها جامعة طاغور فى التسامى بالفكر البشرى ودعم السلام بين الشعوب . وحين عاد Gommès إلى فرنسا سنة ١٩٤٢ وأراد رفع تقرير عن زيارته هذه لم يستطع أن يحصر فيض إعجابه فى صفحات موجزة ، فوضع كتابا فى ٨٤ صفحة ، واختار له عنوانا متواضعاً ، لاقتناعه بأنه لا يمكن أن يفى طاغور حقه فى الدراسة ، فأسماه : « مقدمة عن طاغور »[2] .

---

(١) Voir Davé, "La Poésie de R. Tagore", p. 16, 17.

(٢) M.-L. Gommès, "Introduction à Tagore", Paris, éditions de la Revue des Jeunes, 1947, in 8e, 84 p.

ولقد قدم كتابه للقراء بهذه الكلمات :

« إنّ هذا الكتاب إلا دعوة إلى معرفة أبرز شخصية متكاملة فى عصرنا هذا ، تلك الشخصية التى حين التقت بالعالم وبالناس تجسمت فيهم واستطاعت أن تفهمهم وتحبهم بصورة لم يستطعها أحد آخر » .

وجاء فى مقدمة هذا الكتاب :

« إننا نستطيع أن نجزم بأن أستاذ « شانتينيكتان » قد اخترق حدود عالمنا الروحى وتوغل فيها بفضل تسامى فكره وعمق بحوثه ، فلقد طاب لهذا الشاعر العبقرى أن يصبح معلما ومربياً فوضع فنه فى خدمة المبادىء الجوهرية التى طمست معالمها حياتنا المادية . فلم يقنع بالدفاع عن الحقائق الروحية بل دأب يسعى فى أن يعلم الإنسان من جديد معنى الفكر والروح ، وأماط اللثام عن كل ما يقتل الحياة من سيطرة المادة التى تصيب النفس بالشلل ، والسلطان الآلى الذى يصيب الروح بالتصلب . وهكذا جاءت تعاليمه وأقواله عملية فعالة ، تكشف لنا معنى الحياة وحقيقتها .

لذلك كانت أناشيده التى يتغنى فيها بالحياة وبالحرية جديرة بأن يتقبلها بالترحيب كل من يرى الحضارة المادية تنهار فى حضيض البشاعة والفزع .

كما أن رسالة الشاعر الهندى يمكنها أن تعين العالم الغربى على أن يدرك إدراكاً أفضل قيمة الثروة التى لديه وأن يوجه إرادته توجيها عالياً سامياً . وإننا نناشد الغرب أن يفتح آذان قلبه وروحه لتلقى هذا الصوت الأخوى القادم من أعماق الشرق » .

*

رسالة المحبة: إن أبرز ما استرعى نظر منظمة اليونسكو فى مؤلفات طاغور التى تبلغ مائة وعشرين مجلداً ، كانت دعوته إلى السلام ونشر المحبة بين الناس ، مما حدا بهذه المنظمة العالمية أن تشيد بذلك وتخصه بأعمدة طويلة فى عدد أبريل سنة ١٩٦٠ من جريدتها "Le Courrier de l'UNESCO"

ففى الواقع لم يكتف طاغور بالتغنى بالسلام والمحبة ، بل كان هو نفسه يحب الناس جميعاً ، وخاصة البسطاء والفلاحين ، مما يذكرنا بالأديب الروسى تولستوى . ولعل تأثير ذلك يرجع إلى زوجته التى غرست فيه حب الفقراء « أطفال الله الكبار » على حد قولها .

هذا الحنان العميق للمساكين الودعاء والصغار هذا العالم ، هذا العطف الشديد على « الفقير والضعيف والضال[1] » هو الأساس المتين الذى تبنى عليه الإنسانية رسالتها فى التوجيه الإيجابى لحركة السلام العالمى .

طاغور يؤمن بأن « الحب هو المعنى الأسمى لكل ما يحوطنا « سادهانا » و « أن نور الشمس يفتح باب الكون كما أن نور الحب يفتح كنوز العالم » . وتتبلور العقيدة الطاغورية فى أنه « يجب أن تحب لكى تعمل ويجب أن تعمل لكى تحب » . ويذهب به إيمانه بالحب إلى أن يقول : « عليك أن تؤمن بالحب حتى لو جلب عليك الألم » .

ولقد أعجب الأديب الفرنسى المعاصر Marcel Achard بهذه العبارة الأخيرة إلى حد أنه اتخذها شعاراً له ، وحين انتخب عضواً فى الأكاديمية الفرنسية سنة ١٩٦٠ قال فى أصدقائه : « لقد اتخذت من الحب دينا لى » وبعد ذلك بعام يكتب مقالا فى مجلة "Elle" الفرنسية يردد فيه عبارة طاغور هذه ثم يضيف : « إن الحب لا يضيع أبداً ... فالحب هو بداية المعرفة كما أن النار هى بداية النور » .

---

(١) كما يقول فى القصيدة رقم ١٠ من ديوانه « جيتا نجالى » أو « القربان الغنائى » .

ولقد كتب طاغور فى إحدى رسائله يصف زيارته للفلاحين البسطاء فيقول : « إننى أنظر إلى هؤلاء الأطفال الكبار بشعور الحنان الذى يوحيه إلى قلبى الأطفال الصغار . غير أنه يوجد هذا الفارق الواضح وهو أن الصغار سيكبرون فيما بعد - أما هؤلاء الأطفال الكبار فلن يكبروا . إننى أرى روحاً عذبة وبساطة مشوقة تتألق خلال هذه الأجسام التى شاخت وبليت من وراء التجاعيد . وإن كان فى أعماق العالم مجرى ماء يتيح للأرواح البشرية أن تتصل بعضها ببعض فإن حبى وبركتى ستصل إليهم يقيناً لتعمل على راحتهم » .
Cité dans E. Pieczynska, *Op. cit.*, p. 34, 35).

إن إحياء اسم طاغور اليوم ليس إحياء لفكرة منعزلة ، إنما هو إحياء لرجل أيقظ فى العالم أجمع أصداء عميقة فى الفلسفة وفى الآداب وفى الفنون فتوطدت بذلك الدراسات المقارنة بين الشرق والغرب فى هذه الألوان المختلفة من المعرفة والثقافة .

وفى أعلى الحواجز والحدود التى تفصل بين الأجناس والأوطان ، أخذت تحلق روح ذلك الذى طالما تمنى للفكر البشرى انتشاراً عالياً دوليا وتعاوناً فى روح المحبة والسلام .

وإذ يحتفل العالم بأسره فى هذا العام بالعيد المئوى لمولد رابندرانات طاغور ، نراه يضىء كنز الأدب العالمى ببهاء مشرق متألق .

لقد تحققت نبوءة أبيه :

« سيدعى رابندرا — أى الشمس — لأنه مثل الشمس ، سيطوف العالم والعالم سيضىء بنوره » .

١ — مؤلفات طاغور المترجمة إلى اللغة الإنجليزية

أ — الشـــعر

1. Golden Boat, ed. Allen & Unwin, 1896.
2. Gîtânjalî, "The Song Offerings", The India Society, puis — Mac millan & Co. London, 1913, — et à Leijzig, 1922.
3. The Crescent Moon, London, Mac millan, 1913.
4. The Gardener, London, Mac millan, 1913.
5. One Hundred Poems of Kabir, London, Mac millan, 1915.
6. Balaka, 1916.
7. Stray Birds, London, Mac millan, 1916.
8. Fruit - Gathering, London, Mac millan & Co. 1916.
9. "Lover's Gift" and "Crossing", London, Mac millan, 1917.
10. The Parrot's Training, Calcutta, Thacker Spink, 1918.
11. The Fugitive, London, Mac millan, 1921.
12. Poems, London, Benns' Co. 1925.
13. Fire - Flies, Santiniketan, Vishwabharati Press, 1927 — puis — New York, 1928.
14. The Herald of Spring, John Murray, 1932.
15. The Wings of Death, John Murray, 1960.

ب — المسرحيات

1. Chitra, London, Mac millan, 1914.
2. The Poste Office, London, Mac millan, 1914.
3. The King of the Dark Chamber, London, Mac millan, 1914.
4. The Cycle of Spring, London, Mac millan, 1917.
5. Sacrifice and other Plays, London, Mac millan, 1917.
6. Autumn Festival, Calcutta, Modern Review Press, 1919.
7. Sakuntala, London, Mac millan, 1920.
8. Red Oleanders, Santiniketan, Visva Bhrati Press, 1925. — puis, London, 1927.
9. Water - Fall, Calcutta, Modern Review Press.
10. Dancing Girls' Worship, Santiniketan, Visva Bharati Press.

حـ — القصص

1. Glimpses of Bengali Life (Shorts Stories), London, Luzac & Co. 1913.
2. Short Storise, New York Mac millan & Co. 1915.
3. " Mashi " and " Other Stories ", London, Mac millan, 1915.
4. Stories from Tagore, Calcutta, Mac millna, 1918.
5. The Home and the World, London, Mac millan, 1921.
6. The Wreck, London, Mac millan, 1921, — Leipzig, 1921.
7. " Hungry Stories " and " Other Stories ", London, 1922.
8. Gorâ, London, Mac millan & Co. 1923.
9. The Curse at Farewell, London Harray, 1924.
10. " Broken Ties " and " Other Stories ", London, Mac millan, 1925.

ى — البحوث والرسائل

1. Sadhana, London, Mac millan, 1914. — Leipzig, 1921.
2. Reminiscences, London, Mac millan, 1917.
3. Nationalisum, London Mac millan 1917.
4. Personality, London, Mac millan, 1917.
5. Letters, New York, Mac millan & Co. 1917.
6. Greater India, Madras, Natesan, 1919.
7. The Center of India Culture, Madras, Adyar Press, 1919.
8. Creative Unity, London, Mac millan, 1922.
9. Letters from abroad, Madras, Ganesan, 1924.
10. Lectures in China, Santiniketan, Visva Bharati Press, 1925.
11. Lectures in Japan, Santiniketan, Visva Bharati Press, 1925.
12. Lectures and Addresses (Selections by A. Soares), London, 1928.
13. Letters to a Friend, edites by C.F. Andrecs, 1928.
14. Oriental Culture and Japon's Mission, 1929.

٢ — مؤلفات طاغور المترجمة إلى الفرنسية

ا — الشعر

1. L'Offrande Lyrique, "Gitanjali" — (par André Gide), Paris N.R.F. 1913, in 8°, XXXIII — 147 p.
2. La Jeune Lune (par Mme Saturge-Moore), Paris, N.R.F., 1914.
3. Cent Poèmes de Kabir (par H. Miraband-Thorens), Paris, N.R.F., 1916.
4. La Corbeille de Fruits (par Hélène du Pasquier), Paris N.R.F. 5e éd., 1920.
5. Le Jardinier d'Amour (par H. Miraband-Thorens), Paris, N.R.F. 5e éd., 1920.
6. La Fugitive (par Renée de Brimont), Paris, N.R.F., 10e éd., 1922, in 16, 222 p.
7. Le Cygne (par P.J. Jouve et Kâlidas Nâg), Paris, Delamain Boutelleau et Cie, 1923.
8. Lucioles (par M. Ferté et A. Karpelés), Paris, Hogman, 1928.
9. Kacha et Devayani (par Amrita), Paris, Hogman.
10. Chansons (par Morris) édit. par Geuthner.

ب — المسرحيات

1. Amal et la lettre du Roi (par André Gide), Paris, N.R.F. 1915.
2. Le Cycle du printemps (par H. Miraband-Thorens), Paris, Stock, 1926.
3. La Machine (par Benoît et Amiya Chakravarti), éd. Rieder, 1929.
4. Chitra, Paris, Hogman, s.d.

حـ ـ القصص

1. Mashi, "La Tantes" et autres contes, (par Mme Hélène du Pasquier), Paris, N.R.F., 1916.
2. A Quatre Voix (par Madeleine Rolland — introduction par Romain Rolland), Paris, Simon Kra, 1920.
3. La maison et Le Monde (par F. Roger-Cornag), Paris, Payot, 1921, in 8°, 308 p.
4. Le Naufrage (par H. Mirabaud-Thorens), Paris, N.R.F., 1922, in 16, 284 p.
5. Gora (par Marguerite Glotz), Paris, Laffont, 1924.
6. Le Prince Charmant — et quatorze contes (par Amrita), Paris, Hogman, s.d.

ى ـ البحوث والرسائل

1. Sadhana (par Jena Herbert), Paris, Maisonneuve, 1915.
2. Souvenirs (par E. Pieczynska), Paris, N.R.F. 1918.
3. Nationalisme (par C.G. Bazille), éd. Delpench, 1918.
4. Lettres à un ami (par Jane Droz Viguié), éd. Rieder, 1929.
5. Religion de l'Homme (par Tougard de Boismilon), Paris, Payot.
6. Religions du Poète (par Tougard de Boismilon), Paris, Payot.
7. En ce tmeps-là (par Amrita), Paris, Hogman,
8. L'Inde et son âme : "Une Université Orientale" — "Pensées sur l'Immortalité" — Paris, Hogman, s.d.

المحتوى

الصورة الخلفية للغـــلاف من رسم طاغور

الجمهورية العربية المتحدة

صدر هذا الكتاب عن وزارة التربية والتعليم بالتعاون مع
المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية

القاهرة

نوفبر سنة ١٩٦١

مطابع كوستا تسوماس وشركاه

٥ شارع وقف أمير بوظلي بالظاهر - تليفون ٤٤١١٨
١٣ شارع جبـول بالقاهرة - تليفون ٥٦٣٠٩ ج.ع.م


Bibliotheca Alexadrina
0230850